



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JAQUELINE CASTILHO MACHUCA

JOÃO GILBERTO NOLL NO CINEMA: O CASO HOTEL ATLÂNTICO

CAMPINAS
2018

JAQUELINE CASTILHO MACHUCA

JOÃO GILBERTO NOLL NO CINEMA: O CASO HOTEL ATLÂNTICO

Tese de Doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para
obtenção do título de Doutora em Teoria
e História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária

Orientadora: Profa. Dra. MIRIAM VIVIANA GÁRATE

O arquivo digital corresponde à versão
final da tese defendida pela aluna
Jaqueline Castilho Machuca e orientada
pela Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

M185j Machuca, Jaqueline Castilho, 1984-
João Gilberto Noll no cinema : o caso Hotel Atlântico / Jaqueline Castilho Machuca. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Noll, João Gilberto, 1946-2017. 2. Amaral, Suzana, 1932-. 3. Adaptações para o cinema. 4. Ficção brasileira. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: João Gilberto Noll into the cinema : Hotel Atlântico's case

Palavras-chave em inglês:

Noll, João Gilberto, 1946-2017

Amaral, Suzana, 1932-

Film adaptations

Brazilian fiction

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Alexandre Mauro Bragion

Daniela Birman

Livia Fernanda de Paula Grotto

Ricardo Gaiotto de Moraes

Data de defesa: 07-12-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate

Alexandre Mauro Bragion

Daniela Birman

Livia Fernanda de Paula Grotto

Ricardo Gaiotto de Moraes

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

DEDICATÓRIA

Ao Michel e à Frida, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

Quando se elabora um projeto de pesquisa, embora se tenha em mente os processos, os prazos, o *corpus*, durante o percurso são descobertas possibilidades jamais imaginadas. Com muito empenho para orientar alguém sem bolsa e com três empregos, Miriam Viviana Gárate me mostrou alternativas possíveis dentro dos meus próprios limites. Sempre muito atenta, orientou para que este trabalho pudesse se estruturar como proposta para novas reflexões. Assim, em primeiro lugar, gostaria de agradecer imensamente a ela. Quero agradecer também à CAPES, através do programa PROEX, que me concedeu um auxílio financeiro para participar do XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada em Belém, no Pará. A todos que fizeram parte da minha jornada acadêmica, em especial Irene Zanette de Castañeda e Suzi Frankl Sperber, atesto meu sincero apreço. Agradeço também aos professores, Francisco Foot Hardman e Daniela Birman, pela contribuição fundamental durante o exame de qualificação. Aos funcionários do IEL, sempre solícitos, meu muito obrigada. Um agradecimento especial aos membros que se dispuseram a participar desta banca de defesa: Alexandre Mauro Bragion, Daniela Birman, Livia Fernanda de Paulo Grotto, Ricardo Gaiotto de Moraes. Agradeço também aos membros suplentes: Marco Aurélio Pinotti Catalão, Maria Betânia Amoroso, Natalia Christofolletti Barrenha. À minha mãe Tânia, ao meu irmão Lucas, que sempre estiveram presentes, minha profunda gratidão.

RESUMO

Nomadismo, marginalidade e anonimato são temas recorrentes na obra de João Gilberto Noll, autor de treze romances, duas novelas juvenis e três coletâneas de contos. Importante representante da literatura contemporânea brasileira, teve alguns de seus textos adaptados para o cinema, como é o caso de *Nunca fomos tão felizes* (1983), filme dirigido por Murilo Salles, inspirado no conto “Alguma coisa urgentemente”; *Harmada* (2003), longa-metragem homônimo do livro levado às telas por Maurice Capovilla; *Fúria* (2006), curta-metragem do diretor Marcelo Laffitte, baseado no romance *A fúria do corpo*; *Hotel Atlântico*, adaptado por Suzana Amaral em 2009. Entender como os diretores reconfiguram no cinema os temas propostos pelo autor na literatura é o mote deste trabalho, com enfoque na análise do texto de Amaral. Para tanto, será apresentado um breve estudo dos romances nollianos, a fim de mapear os assuntos mais recorrentes. A errância é um dos tópicos motores dos livros, já que os personagens são, em sua maioria, viajantes. Sem bagagem, sem destino, sem companhia, esses sujeitos transitam por espaços variados. O olhar do protagonista de *Hotel Atlântico*, tanto no livro quanto no filme, constitui-se na forma de planos curtos e descontínuos, submetidos a um processo de montagem de fragmentos heterogêneos. Em termos de enredo, Noll suprime as conexões — causais, temporais — que corresponderiam a uma organização fluída, apresentando pedaços de histórias que pouco se relacionam. O filme de Suzana Amaral também é construído com planos curtos, cuja trama não apresenta uma relação de causalidade — apesar de utilizar uma montagem clássica sem ousadias estéticas, o que é uma característica da obra pregressa da cineasta, que também será tema deste trabalho.

Palavras chave: Literatura; Cinema; João Gilberto Noll; Suzana Amaral.

ABSTRACT

Nomadism, marginality and anonymity are recurrent themes in João Gilberto Noll's work, author of thirteen novels, two young adult books and three short stories collections. An important representative of contemporary Brazilian literature, he has had some of his texts adapted to the cinema, such as *Nunca fomos tão felizes* (1983), directed by Murilo Salles, inspired by the short story "Alguma coisa urgentemente"; *Harmada* (2003), film based on the homonymous book, taken to the movies by Maurice Capovilla; *Fúria* (2006), short film created by Marcelo Laffitte, based on the novel *A fúria do corpo*; *Hotel Atlântico*, adapted by Suzana Amaral in 2009. Understanding how the directors reconfigure in the cinema the themes proposed by the author in the literature is the main goal of this thesis, with focus on the analysis of Amaral's text. Therefore, a brief study of the Nollian novels will be presented, in order to map the recurring subjects. Nomadism is one of the motors of books, since the characters are mostly travelers. Without luggage, destiny, companionship, they travel through varied spaces. Hotel Atlântico's protagonist's view, both in the book and film, is presented through discontinuous layouts, submitted to a process of heterogeneous pieces composition. In terms of plot, Noll suppresses the connections - causal, temporal - that would correspond to a fluid organization, presenting scraps of stories that are little related. Suzana Amaral's film is also constructed with short plans, and her story does not present a causal relation - despite using a classic montage without aesthetic innovations, which is an attribute of the filmmaker's previous work, which will also be discussed in this work.

Keywords: Literature; Cinema; João Gilberto Noll; Suzana Amaral.

Sumário

Introdução.....	10
1-Noll Pós-moderno?	13
2- Enredos mínimos em três máximas: nomadismo, marginalidade e anonimato	23
3- Cinema em Noll.....	57
4- A literatura vai ao cinema	70
4.1- Duas mulheres de Suzana Amaral: Macabéa e Biela	72
4.2- Noll no Cinema.....	80
4.2.1- Fragmentos da vida de um adolescente: de “Alguma coisa urgentemente” para <i>Nunca fomos tão felizes</i>	80
4.2.2- Atores em trânsito: <i>Harmada</i> , romance e filme	87
4.2.3- Corpos em fúria: do romance de Noll ao curta metragem de Laffitte	94
5- Hotéis atlânticos	102
5.1- Errância e atuação: o percurso do ex-ator	102
5.2- Entre o suspense e o prosaico: um percurso ébrio	110
5.3- Livro e filme: aproximações e distanciamentos	113
5.4- A questão do olhar	128
Considerações finais	142
Referências	144
Apêndice-Decupagem do filme <i>Hotel Atlântico</i>	153
Anexo- Letra da música “La donna è mobile”, de Giuseppe Verdi	183

Introdução

A proposta central deste trabalho é analisar como o nomadismo, a marginalidade e o anonimato, temas recorrentes na obra do gaúcho João Gilberto Noll, são reconfigurados em linguagem cinematográfica pela cineasta Suzana Amaral, no filme homônimo do livro *Hotel Atlântico*.

No primeiro capítulo, são feitas algumas considerações a respeito do lugar do autor na literatura contemporânea brasileira, bem como sobre as possíveis relações de sua obra com teorias pós-modernas desenvolvidas por pensadores como Fredric Jameson.

O percurso de Noll, brevemente analisado no segundo capítulo, conta com treze romances, duas novelas juvenis e três coletâneas de contos. O primeiro livro, *O cego e a dançarina*, publicado em 1980, reúne vinte e cinco contos que renderam o prêmio Jabuti de “Autor Revelação”. No ano seguinte, é publicado seu primeiro romance *A fúria do corpo*. Em seguida são lançados *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986) e *Hotel Atlântico* (1989).

Segundo Flora Süssekind, nos anos 80, a prosa do eu e o memorialismo dificilmente resistem à superexposição da vitrine. Para a autora, não parece haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade. Pelo contrário, na vitrine predominam o anonimato e a mediania. (SUSSEKIND, 1993, p.246) Daí que embora os três romances publicados na década de oitenta se apresentem com narradores em primeira pessoa, o procedimento não reverte na singularidade. O mendigo anônimo de *A fúria do corpo*, o escritor fracassado de *Bandoleiros* e o ator viajante de *Hotel Atlântico* poderiam ser o mesmo personagem, releem o mundo e si mesmos de forma superficial.

Maria Flávia Magalhães, ao analisar as primeiras obras de Noll, afirma que o autor tende a incorporar o mundo também no seu aspecto aleatório, múltiplo e absurdo, apresentando personagens com propensão a viver na incerteza da realidade. (MAGALHÃES, 1993, p. 245)

Os romances posteriores, como é o caso de *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996), acentuam as características do autor, que apresenta personagens desajustados imersos em enredos fragmentados. Atravessados por situações-muitas vezes surreais- os protagonistas são errantes sem projetos.

Nômades e anônimos, esses sujeitos perambulam pelas cidades em busca de prazeres imediatos. O álcool e o sexo são dois componentes importantes para eles, que entendem o gozo instantâneo como uma das formas de subversão em um sistema que não os assimila. Em *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*, Norberto Perkoski ressalta que os

personagens de Noll são transgressores e se rebelam eroticamente contra um sistema repressor, instituindo o corpo como elemento apto a se opor a restrições. (PERKOSKI, 1994, p.123)

Permeada por referências ao cinema, a obra de Noll cita filmes, diretores e atores em seus enredos. Assim, no terceiro capítulo é apresentado um breve percurso de como o tema aparece reconfigurado nos textos nollianos. Como mote, o cinema comparece em contos como “Marilyn no inferno”, que narra algumas horas do percurso de um figurante. Em terceira pessoa, o texto discorre sobre a trajetória desse jovem com uma câmera filmando um plano sequência. Aqui, além da temática, os recursos cinematográficos ajudam a estruturar o texto, o que também ocorre em outros escritos.

Fazendo referências ao cinema hollywoodiano, aos clássicos italianos e à cinematografia brasileira, o autor cita filmes como *A noviça rebelde*, *Psicose*, *Juventude transviada*, *O carteiro e o poeta*, *Pixote*, *a lei do mais fraco*, *Um conto chinês*, entre muitos outros. Seja evocando tais filmes para confrontá-los com personagens de seus textos, seja para associar determinadas temáticas aos conflitos internos dos enredos, as menções de Noll ao cinema aparecem na maior parte de sua obra. Com uma bagagem vasta e eclética, o autor incorpora à sua literatura técnicas do cinema e se aproveita de temas que serão reconfigurados.

Além disso, o espaço “sala de cinema” também é referenciado, sobretudo como um espaço permissivo em relação às práticas sexuais. A relação sexo/cinema comparece principalmente em menções à cinematografia de cunho pornográfico. Em *Acenos e Afagos*, por exemplo, além de gostar de assistir a filmes desse teor, o protagonista cogita a possibilidade de se tornar um ator de filmes eróticos, unindo dois temas frequentes em Noll: representação e sexo.

O sexo ocupa um espaço de destaque para o autor que, como já comentado, utiliza-o como ferramenta de transgressão. Diferindo dessa abordagem, Suzana Amaral apresenta a questão sexual de forma encoberta. Contudo, a errância e o anonimato persistem no texto filmico. O deslocamento do protagonista, como traço distintivo da personagem, já comparecera nos outros dois longas-metragens da cineasta: *A hora da estrela* (1985), adaptação do livro homônimo de Clarice Lispector, e *Uma vida em segredo* (2001), inspirado na obra de Autran Dourado, também trazem protagonistas migrantes, como se verá no quarto capítulo. A diferença reside no fato de Macabéa e Biela serem exiladas, uma vez que foram, de alguma forma, obrigadas a deixar o lugar de origem. Já os personagens de Noll, que inspiram Amaral no filme de 2009, são exilados internos e os deslocamentos aparecem como tentativa de resolução desse exílio existencial, que não se resolve, mesmo com a tentativa de retorno ao lar.

Suzana Amaral afirma que suas obras são de personagens e, assim como nos textos de Noll, o enredo fica em segundo plano. Ela insiste em uma estética minimalista, sem concessão a linguagens que sejam exteriores ao cinema, evitando escolhas que se assemelhem às produções para TV.

Distantes da abordagem de Amaral se apresentam as demais obras inspiradas em Noll. No quarto capítulo, “A literatura vai ao cinema”, também serão analisados brevemente os demais filmes inspirados no universo do autor: *Nunca fomos tão felizes* (1983), longa-metragem de Murilo Salles inspirado no conto “Alguma coisa urgentemente”; *Harmada* (2003), do diretor Maurice Capovilla, filme adaptado do romance homônimo; *Fúria* (2006), curta-metragem de Marcelo Laffitte, baseado na obra *A fúria do corpo*.

No quinto capítulo seguirá análise do filme *Hotel Atlântico*. O longa é apresentado de forma fragmentada, já que não há relações de causa e efeito que justifiquem a jornada ébria do protagonista. Assim como a narrativa antiépica de Noll, o texto filmico de Suzana Amaral também rompe com a estrutura tradicional de narrar, afirma Yu. (2015, p.13)

Sem pretensões de confrontar os textos com vistas aos ganhos e às perdas, mesmo porque, como pontua Jonhson (1982, p.28), a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido traçar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa, o percurso proposto aqui visa compreender como a cineasta incorpora os temas de Noll no cinema.

Nos elementos pós-textuais estão presentes, respectivamente, as referências, um apêndice, a decupagem do filme *Hotel Atlântico*, balizada pela troca de espaços, e um anexo, com a letra da música “La donna è mobile”, canção escolhida para compor a trajetória do personagem no filme de Amaral.

1-Noll Pós-moderno?

Sim, esta é uma literatura do impossível, literatura desta choça sem convites, cruel por não apontar diretamente as crueldades, as vilanias do mundo, a literatura do impossível sim, melhor, eu diria melhor, a literatura da vergonha, pois é este sentimento que nos acua nesta hora, uma vergonha acachapante por não conseguirmos reter a alma, pelo menos o ânimo desta história toda, uma vergonha avassaladora por não sabermos o que desnudar além deste insensato movimento de corpos inutilizados para a fabulação. (NOLL, 1993)

O termo *Pós-modernismo*, frequentemente utilizado para pensar a literatura produzida no Brasil das últimas décadas, é questionável. Refletir sobre esse conceito e momento é de grande valia para este estudo, para que se possa, antes de realizar a análise comparada romance/filme, discutir a obra de João Gilberto Noll.

Para situar a produção de um autor em uma ou outra tendência, as especificidades de cada lugar devem ser consideradas, ou seja, não é possível pensar em uma mesma definição, nem atribuir características comuns a todas as regiões de um país, tampouco a todos os países do globo. Pode-se falar em *Pós-modernidade* no contexto de produção artística brasileira? Se sim, o país foi influenciado de que forma e com qual intensidade por tendências de outros países? Quais processos culturais podem ter influenciado os escritores dessa fase?

O fato é que o termo ganha força mundo ocidental afora para se pensar a arte em geral e não apenas a literatura. Fredric Jameson, importante crítico literário e pensador, seja talvez o maior teorizador da pós-modernidade. Sua bagagem teórica, que vai de Karl Marx a Sigmund Freud, é utilizada em suas obras com o propósito de traçar uma genealogia social da contemporaneidade, pautada sobretudo na relação estabelecida entre arte e política¹. Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson afirma que a produção estética da década de 90 estava indissociavelmente ligada à produção de mercadorias em geral e que, por isso, a inovação e o experimentalismo deveriam se estruturar de forma a dar conta da aceleração e da demanda: os produtos precisavam parecer novidades. (JAMESON, 1996, p.30) Tal apontamento coloca a arte em uma posição dúbia, já que, além de material de reflexão, ela é vista como produto de consumo e, como todos os produtos, pode se tornar obsoleta. Embora a condição da arte como mercadoria não seja uma novidade, ela se intensifica no século XX.

¹Jameson cita importantes críticos que dissertaram a respeito da nova configuração artística e do questionável termo pós-modernidade, entre os quais podemos enumerar: Lyotard, Bonito- Oliva, Speaks, Derrida, e outros.

Contudo, pensar na questão mercadológica não basta, é necessário que o contexto político seja analisado mais de perto, uma vez que os rumos da arte brasileira contemporânea foram delineados sobretudo pelo regime militar que assolou o país por mais de duas décadas. Flávio Martins Carneiro afirma que a ditadura que se radicaliza no final dos anos 60 e se estende por toda a década de 70 é marcada, entre outras coisas, pela rígida censura à produção intelectual e artística, o que, por sua vez, gera uma literatura de combate, cujo adversário aparece de forma bem definida: o autoritarismo do governo militar. (CARNEIRO, 2005, p. 26) Para que os autores pudessem publicar sem sofrer interdição do governo, eles deveriam muitas vezes driblar a censura, o que poderia ter favorecido a fragmentação da narrativa. A fragmentariedade — como procedimento compositivo recorrente — ganha, desta forma, um estatuto metafórico. As fraturas alegorizam as quebras experimentadas no mundo social.

Para Jameson, um dos grandes deslocamentos do Modernismo para o Pós-modernismo é dado pelo fato de a alienação do sujeito ser substituída por sua fragmentação. Embora o autor fale de sujeito e não de arte, o conceito que ele apresenta, através de um paralelo com um simulacro, pode ser útil:

É de esperar que a nova lógica espacial do simulacro tenha um efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico. O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo (...) transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. (JAMESON, 1996, p.46)

Talvez esse ponto de vista seja pertinente quando se pensa na produção artística brasileira durante o período de vigência da ditadura militar. De uma maneira não convencional e diferente do simulacro que perfazia a arte estadunidense, por exemplo, a coleção de imagens dispersas na manifestação artística brasileira decorre da repressão vivida pelos artistas, que abandonam as representações orgânicas e voltam-se para a fragmentação, recurso lançado para representar uma realidade social estilhaçada. Neste sentido, Pellegrini afirma:

A preocupação político-social, traço marcante da narrativa dos anos 70, pode ser encarada como um instante em que o dado local predomina na criação, não mais como resistência às influências externas, mas à repressão interna, não mais como expressão ufanista da natureza ou como nacionalismo ingênuo e escamoteador, mas como função crítica, instrumental, daquele instrumento que, feito linguagem, rompe a superfície dos fatos e rasga os ‘retratos do Brasil’(...) a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado. Dessa maneira, a significação alegórica tem um sentido positivo, pois penetrou na forma dessa literatura, determinando sua estrutura,

por estar em perfeita sintonia com o momento histórico. (PELLEGRINI, 1996, p. 26-27)

As afirmações da autora conseguem trazer para o contexto de produção literária nacional a explicação de como as características da literatura brasileira produzida durante a ditadura são semelhantes à produção pós-moderna de países europeus e dos Estados Unidos, ainda que delineadas por fatores absolutamente diversos.

Assim sendo, transpor linearmente uma teoria desenvolvida por um estadunidense (Jameson) para pensar o contexto de produção nacional não é forçado demais? Talvez algumas observações como as de Pellegrini se apliquem, embora seja necessário olhar de perto o que aconteceu nas décadas “pós-modernas” - contando do final de 1960 até a atualidade.

Como dito anteriormente, com o advento do regime militar em 1964, boa parte da literatura produzida até o fim dos anos setenta teve o que combater. Escritores como José Louzeiro, Antônio Callado, Edilberto Coutinho, Ignácio de Loyola Brandão, sabiam como e com quem lutar, transformando romances em libelos revolucionários. (CARNEIRO, 2005, p. 15)

A partir de 1979, sobretudo pela lei na anistia, os artistas conquistam maior liberdade de expressão, o que, com o fim da ditadura, vai delinear outros caminhos para o panorama artístico da década de oitenta. Agora os escritores não precisam lutar contra o regime autoritário, mas necessitam refletir a respeito das consequências deixadas por ele, além, claro, de terem uma maior autonomia para críticas mais diretas e incisivas. É o caso de *Sangue de Coca-Cola*, romance publicado em 1980 por Roberto Drummond, que cita nomes reais da história política das décadas anteriores: Garrastazu Médici, por exemplo, não tem pseudônimo.

Carneiro ressalta que os anos 80 também presenciaram outras formas de ruptura, mais radicais e barulhentas, sobretudo em relação à temática erótica, num extravasamento de anseios que, surgidos nos anos 60, foram reprimidos nos 70 e se viram livres para voos mais ousados logo após a queda do regime militar. (CARNEIRO, 2005, p. 29)

Já pensando na década de noventa e no início dos anos dois mil, o que ocorre com a produção literária é a permanência de estilos iniciados nas décadas anteriores juntamente com o surgimento de novos modelos, solidificados sobretudo pela influência das novas mídias. O advento da internet, por exemplo, proporcionou um aumento de diferentes gêneros textuais e influenciou diretamente o ritmo de escrita/leitura. Além disso, a preocupação com o mercado cresce e a profusão de *best-sellers* é visível.

A obra de João Gilberto Noll parece destoar dessa literatura produzida com fins apenas mercadológicos. Com enredos mínimos, suas obras mais robustas, os romances, não possuem

um núcleo de ação coeso. Otsuka afirma que essa tentativa deliberada de fazer literatura com pouco, em contraste com o domínio do *best-seller*, em que a narratividade ou ênfase sobre o enredo serve ao aspecto consumível, sugere certo distanciamento em relação aos traços predominantes da literatura celebrada pelo mercado — o que não quer dizer que se possa, hoje, produzir fora do mercado. (OTSUKA, 2001, p.102-103) Embora as obras de Noll destoem de textos cuja narratividade seja o centro, não se pode desvincular inteiramente sua produção das pretensões mercadológicas. A divulgação dos livros era feita pelo próprio autor, que aceitava bolsas em instituições no exterior como escritor convidado, por exemplo. O fato de conceder diversas entrevistas a veículos distintos também pode ser uma mostra de que ele estava preocupado com a propagação de seus textos. Além disso, Noll incursionou no mercado editorial infanto-juvenil e, apesar de construir personagens marginais também para o público mais jovem, esse tipo de literatura é um nicho específico e a tentativa de conquistar essa fatia é um indício de preocupação com a expansão de seus leitores. Assim, insistir em formas de imaginação que não seguem contornos tradicionais não deixa de ser uma maneira de pensar no mercado por haver espaço — e leitores — para essa modalidade de literatura.

Noll inicia sua produção no início da década de 1980, mantendo um ritmo razoável de publicações: treze romances, duas novelas juvenis e três coletâneas de contos. O gaúcho é, sem dúvida, um dos grandes nomes da literatura contemporânea, o que faz com que o estudo de sua obra seja relevante. Mas, tendo em vista as breves considerações postas sobre pós-modernidade, que lugar ocupa Noll dentro da produção literária nacional? Que características recorrentes o aproximam ou o distanciam dos demais autores de sua época?

Este trabalho não se propõe a responder tais questionamentos de forma detalhada, todavia algumas considerações podem ser feitas sobre a posição nolliana frente ao panorama artístico dos últimos anos. Prates de Oliveira ressaltava que as narrativas que desnudavam a tortura e a repressão foram exaustivamente trabalhadas nas décadas de 60 e 70 e que Noll opta por substituí-las por elementos do próprio cotidiano. (PRATES DE OLIVEIRA, 2002, p. 57). No plano do prosaico, o sexo aparece como norteador em muitos escritos do autor. *A fúria do corpo*, primeiro romance (1981) de Noll, traz personagens que têm o corpo como única posse. A sexualidade explícita emanada pelos protagonistas e as descrições minuciosas de coitos se juntam à descrição de personagens que se deterioram com o passar do tempo, inclusive mentalmente, mas que possuem consciência plena de seus corpos, seus sexos. Treece (1997, p.13) afirma que essa obra inaugura uma anatomia diferente na abordagem da sexualidade, já que o autor não encara a relação sexual como “função terapêutica”, como Jorge Amado e Gilberto Freyre. Na obra do gaúcho, o encontro sexual, ou expõe a manifestação do indivíduo

na sua condição material através de atos mecânicos e alienados, ou aparece como manifestação de revolta contra a realidade mesquinha que envolve os personagens, afirmando as possibilidades primordiais inerentes a todo ser humano.

Não só como expressões da sexualidade, mas também como questionadoras de padrões vigentes, descrições de encontros sexuais são recorrentes e o relacionamento homoafetivo, que aparece brevemente já no primeiro romance, é tema frequente em boa parte dos escritos do autor, sendo a temática central de *Acenos e Afagos*, denso e longo romance publicado em 2008. No livro em questão, o personagem, casado e com um filho, reprime sua homossexualidade em nome da família, mas a extravasa ao longo da narrativa. O percurso é penoso para um protagonista que precisa forjar sua morte para viver com seu companheiro, amor que vem da juventude. Fica claro ao longo da leitura que a saga do personagem é lenta e dolorosa, pois ele admite fazer parte de uma sociedade conservadora, cede às suas imposições, mas se desgarrar, terminando metamorfoseado em um corpo feminino. A aceitação de seu novo corpo e sua nova identidade é processual e essa transformação pode ser lida como a libertação total dos padrões pré-estabelecidos, já que o personagem, embora sofra, aceita e goza sua nova condição.

Schøllhammer (2011, p.120) ressalta que a narrativa de Noll consegue sair do circuito fechado da cultura da ferida para abraçar uma cultura do gozo, dos delírios da linguagem; reinsere o presente do desejo erótico na realização da escrita. Assim, oferece uma espécie de antídoto contra a melancolia reinante, que desfaz a oposição entre a brutalidade e a delicadeza, na afirmação violenta e incondicional do gesto literário.

Em *Despropósitos*, Tania Pellegrini reflete sobre esse modelo de escrita inserido na literatura contemporânea, situando a obra de Noll dentro de um nicho, antes minoritário, que ganha força por assumir um posicionamento político no qual a temática homossexual tem o papel de confrontar aspectos conservadores da sociedade:

(...) a literatura de temática homossexual (...) assume uma função política própria (...) na medida em que procura, por meio das mais diferentes formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos de cada um, sempre escamoteados ou censurados pelas estruturas sociais conservadoras. (PELLEGRINI, 2008, p. 23)

Seria redutor definir a obra nolliana como homoerótica, tendo em vista que não é apenas esse tema que emerge de seu conteúdo. Entretanto, o extravasamento dessa sexualidade é oportuno no momento de produção referido, pois dificilmente obras com tais referências seriam

publicadas durante a ditadura militar.² Essas temáticas, antes abafadas pela censura, ganham corpo e público e são, sem dúvida, formas de pensar um mundo que dá voz a minorias.

Outras articulações iluminam aspectos que antes ocupavam lugar quase nulo no cenário literário brasileiro, como é o caso da literatura marginal e da literatura feita por mulheres. A denúncia social feita por autores “marginais” não versa sobre a ditadura ou questões político partidárias, mas revela aspectos que antes não eram mencionados explicitamente. A repressão policial nas favelas, o racismo, a falta de estrutura mínima nas periferias, reaparecem figurados nesses atores com propriedade para contar por estarem imersos nessas realidades.³ Entre os nomes de destaque nesse tipo de produção, podemos citar Ferréz, autor que usa a periferia de São Paulo como pano de fundo para narrativas que transbordam uma realidade dura e cruel. Ao lado dele, Paulo Lins também figura como um dos nomes dessa modalidade, com a publicação do bem sucedido *Cidade de Deus*, no qual a realidade de uma das maiores favelas do Rio de Janeiro vale como metáfora das periferias brasileiras. Pellegrini ressalta que a consolidação dessas ficções:

(...) representa a afirmação de vozes mínimas que conseguem aos poucos um espaço de locução, inclusive como decorrência da própria organização desses segmentos sociais enquanto movimento político “pós-abertura”. Essa ficção, às vezes a despeito de si mesma, assume uma função política específica: não se trata mais de “resistir à ditadura militar”, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas e ideológicas. (PELLEGRINI, 2008, p. 71)

A necessidade de refletir sobre momentos e lugares do agora é evidente nos escritos contemporâneos e, segundo Luz Horne (2011), a exigência de representar o próprio presente foi um dos problemas centrais do realismo desde o século XIX. Pensar a atualidade como reconfiguração de temas e estilos caros aos realistas é uma das propostas de Horne em *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Para a pesquisadora, a ideia de fazer um retrato da época atual traz uma dupla exigência: por um lado é preciso que seja um modo representativo adequado ao presente e, por outro lado, é necessário que se diga algo sobre esse presente, trabalhando com um material

² “Lampião da esquina” é um exemplo de publicação alternativa que problematizava a homossexualidade. O jornal circulou entre os anos de 1978 e 1981.

³ Temas ligados às periferias e a situações limite causadas pela estrutura socioeconômica já haviam sido tratados em momentos anteriores. A grande diferença reside no fato de que agora os produtores desse modelo são parte integrante desse universo.

contemporâneo que não se refira unicamente aos problemas do sujeito, mas que tenha algum sentido público, coletivo e social - por oposição ao intimismo ou à autorreferencialidade.

Assim, a obra de Noll, quando aponta para temas como a homossexualidade, não se esvazia da problemática social, pelo contrário, propõe pensar a realidade de minorias. A questão aqui é como essas realidades são elaboradas como material literário, uma vez que no plano formal o autor diverge muito da proposta realista do século anterior. Segundo Horne (2011, p.22), em vez de recorrer a uma ilegibilidade que insiste em negar a capacidade da linguagem para nomear, narrativas como as de Noll apontam para um limite simbólico mediante um corte inverossímil, mas seguem avançando na construção de uma linguagem ostensiva e a transformação do texto em imagem é ferramenta para produzir uma temporalidade entendida como apropriada para captar algo do momento presente.

De acordo com Schøllhammer (2008, p.91), os primeiros livros do autor gaúcho João Gilberto Noll são exemplares de um novo tipo de realismo em que tanto a descrição objetiva da realidade quanto a profundidade da consciência e da psicologia subjetiva desaparecem para dar voz àquilo que acontece no nível dispersivo e frágil entre a percepção do sujeito e seus atos arbitrários num fluxo sem finalidade nem sentido. O resultado é um vagar sem rumo de um sujeito desautorizado dentro de um espaço qualquer.

O conteúdo transgressivo da obra de Noll, dado sobretudo pela presença de personagens desajustados, traduz-se em escritos submetidos a um tratamento fragmentário, com apelo ao universo surreal. As obras do autor abordam questões de cunho social, pois todos os seus personagens são excluídos e não conseguem corresponder às expectativas dos modelos hegemônicos. Em entrevista concedida a Ronaldo Bressane para a *Revista A*, Noll ressalta que o que ele faz não necessariamente transmite uma mensagem explícita, crítica ou cultural, mas existe uma utopia forte, a utopia da aparição. Essa utopia à qual o próprio autor se refere surge por meio de descrições de personagens sem voz, ou abafados de alguma maneira pela sociedade, e que decidem transgredir em todos os sentidos:

O que faço não tem necessariamente uma mensagem explícita, crítica, cultural que seja. Existe uma outra utopia forte, que é a utopia de aparição. Por isso que tem tanto sangue às vezes, não é? Algo até um pouco ritualístico... Não pára de sair sangue...Saindo sangue um tempo, direto... É uma vontade de apresentar a vida com uma imposição quase biológica - quase uma celebração materialista da cena. Realmente eu, mesmo dentro dessa atmosfera de não-explicação de mensagens políticas, pego coisas absurdamente atuais - como menor abandonado, sem-teto, outras questões sociais. Minha ficção trata dos deserdados sim. Dos excluídos. É uma literatura da exclusão, reflete sobre o estado de exclusão total. A própria alma, a própria natureza do indivíduo fica radicalmente comprometida. São personagens que às vezes só conseguem realmente sobreviver no estado de evasão (...). (Bressane, 2000)

Dos enredos nollianos emergem os pensamentos mais obscuros; os desejos reprimidos ganham contornos poéticos pelo trabalho que o autor imprime em sua linguagem. O torrencialismo, tão frequente em suas obras, não é aquele balizado por tabus morais e que intenta desvendar a *psique* do homem contemporâneo. Ao contrário, os narradores, em sua maioria constituídos em primeira pessoa, expressam-se em um tom de desabafo, como se toda a confissão que eles fizessem fosse uma “aparição utópica” que surge em meio a uma sociedade conservadora relutante em aceitar tais proposições. Por isso, como afirma Noll a Bressane, “tem tanto sangue às vezes”. Esse sangue jorra dos instantes e resquícios de narração que percorrem seus textos, sendo que esses instantes têm poucas relações entre si e não configuram um romance na acepção tradicional. Todavia abarcam questões importantes para pensar problemáticas sócio-políticas e, portanto, não se esvaziam de conteúdo social.

Personagens deserdados em busca de um *carpe diem* contínuo, no qual o passado pouco importa e para o futuro nada há de planejado. Viajantes sem bagagem, escritores que não escrevem, atores que não atuam, mendigos que não mendigam, personagens que negam suas próprias condições com o intuito de escancarar seus desajustes, que são, acima de tudo, motivados por vontades humanas. A lascívia, a inclinação ao ócio, a ira, são “pecados capitais” que percorrem as trajetórias dos indivíduos e que ganham protagonismo na obra nolliana. Tais trajetórias refletem a busca pelo lugar do eu no mundo, ainda que esse lugar só seja possível pela manifestação de transgressões.

Para Pires (2000, p.50), o texto do autor mostra o indivíduo contemporâneo e, mais propriamente, o indivíduo herdeiro das culturas colonizadas, vivendo em permanente conflito de (re) configuração da máscara que funciona como porta de acesso ao mundo: sua identidade. Sujeito histórico que se inscreve, inclusive, politicamente. A militância está presente na obra do gaúcho por se apresentar como possibilidade de mudança do mundo: transgredindo padrões, o universo nolliano se propõe a romper a barreira maniqueísta imposta e que é propagada pelos veículos midiáticos. O mocinho, aviltado pelo vilão, dá lugar ao estuprador (*O quieto animal da esquina*), ao pai que não assume a paternidade da filha (*Canoas e marolas*), ao marido que forja a própria morte para se livrar das amarras de um casamento (*Acenos e afagos*), ao casal mendigo que perambula pelo carnaval assaltando ricos estrangeiros (*A fúria do corpo*), enfim, obras nas quais o protagonismo é constituído por esses marginais. Maffesoli, refletindo sobre a condição nômade desse homem contemporâneo que confronta a concepção bem *versus* mal, dá uma pista para a compreensão do universo de Noll:

(...) diante de um mundo que se pretende positivo, um mundo exigindo realismo, um mundo aparentemente uniformizado, sente-se renascer o desejo do “outro lugar”. De múltiplas maneiras se expressa a preocupação de estar “à parte”, de não aderir aos valores comumente admitidos, ou tidos como tal. (MAFFESOLI, 2001, p. 107)

Talvez seja pertinente, então, classificar a obra do gaúcho como pós-moderna, respeitando os contornos delineados pelo contexto social, político e cultural do Brasil. A presentificação e a construção de personagens à deriva colocam seus textos nessa contemporaneidade com profusão de enredos. Schøllhammer (2011) ressalta que Noll cumpre uma trajetória que o identifica como um original intérprete do sentimento pós-moderno da perda de sentido e de referência com uma narrativa que se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente. Segundo o pesquisador, os personagens nollianos se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidades e sempre em busca de pequenas e perversas realizações do desejo.

Outro traço que deve ser apreciado para situar Noll um escritor pós-moderno é a aparente fragmentação narrativa de suas obras. Marcos Jesus de Oliveira (2011, p.92) argumenta que os personagens de Noll são fortemente marcados por um jogo de des/re territorialização de agenciamentos e de intensidades psicossociais e são, portanto, personagens tipicamente pós-modernos que recusam criar para si uma narrativa coerente e orientada por um senso de história, negando, por fim, qualquer ontologia ou metafísica em torno do sujeito. Na recusa em encontrar ou em constituir para si uma identidade estável e ancorada em representações sociais que instituem e impõem aos indivíduos modelos de identidade hegemônicos e dominantes, muitos dos personagens das obras de Noll conseguem se “desprender” das relações de poder, nas quais os padrões identitários, em geral, estão imersos.

Portanto, a obra nolliana pode ser considerada pós-modernista — como postula parte da fortuna crítica sobre o autor — tanto formalmente, já que a linguagem e a estrutura fragmentada “uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” levam aos caminhos delineados por Jameson e Mafessoli, como do ponto de vista temático, que converge para a ruptura total com padrões pré-estabelecidos, os quais refletem a condição do sujeito histórico no Brasil.

Pensar em Noll como representante de um novo realismo também parece pertinente. Horne (2011) não desconsidera as teorias pós-modernas aplicadas aos estudos literários, mas propõe que a arte contemporânea deve ser pensada como continuidade de propostas anteriores e não necessariamente como ruptura. Para ela, a falta de tempo da época atual trata de captar algo do instantâneo, de fazer uma ficção pautada no presente absoluto, o que é uma marca

nolliana. Assim como fizeram os realistas por excelência, muitos autores “do presente” tentam interpretar o agora, utilizando recursos desenvolvidos por vanguardas já do século XX, como é o caso do Surrealismo, tão presente em Noll.

2- Enredos mínimos em três máximas: nomadismo, marginalidade e anonimato

Muitos são os temas abordados ao longo da obra de João Gilberto Noll. Como apontado anteriormente, a homossexualidade, por exemplo, emerge também como espaço de enfrentamento. Mas há outros assuntos igualmente decorrentes e associados a esse questionamento do *status quo* social. O mapeamento desses tópicos ao longo da obra do autor, com enfoque nos textos rotulados como romances, é o que se verá a seguir. Muito brevemente, as análises propõem uma leitura dos resquícios de enredos para que as recorrências deles sejam percebidas a fim de entender como o cinema se apropria desses motes.

Tais temas propulsores surgem no embate entre os padrões e o fazer artístico. O nomadismo, por exemplo, aqui visto como o desprendimento total de vínculos espaciais fixos, é caro à contemporaneidade em geral e é um tema recorrente na obra de Noll. O errante, não o turista, é aquele que não consegue se prender a um espaço só, fazendo de todos os espaços o seu lugar. Este, ao mesmo tempo em que se apropria temporariamente dos lugares pelos quais passa, não cria laços, não imprime marcas, apenas está de passagem. As razões que impulsionam esses andarilhos são diversas e não é sabido qual fator dominante leva os personagens de Noll a esse tipo de deslocamento, visto que pouco se sabe sobre o passado desses sujeitos — quase sempre anônimos. É o momento presente, portanto, o foco temporal de tais escritos.

Há nesses deslocamentos uma urgência. Os personagens parecem se alimentar de um trânsito que lhes permite ingressar em um mundo novo, no qual ninguém os conhece, o que proporciona a eles “passe livre” para a realização dos mais recônditos desejos. É nesse sentido, por exemplo, que se tem a materialização da sexualidade, sobretudo com encontros casuais eróticos. Kristeva afirma que a audácia do estrangeiro em se separar do que lhe é familiar é acompanhada de um frenesi sexual: “(...) sem mais proibições, tudo é possível. Pouco importa se a passagem da fronteira é seguida por uma orgia ou, pelo contrário, por um recolhimento medroso. O exílio sempre implica uma explosão do antigo corpo.” (KRISTEVA, 1994, p. 37)

Essa explosão é visível nos protagonistas nollianos desde o primeiro romance. Em *A fúria do corpo*⁴ tem-se um casal de origem desconhecida que perambula pelas ruas do Rio de Janeiro à procura de prazeres momentâneos. A obra, longa e detalhista, é uma história de amor desprovida de preconceitos. Ao longo da jornada, muitas relações sexuais serão estabelecidas

⁴ *A fúria do corpo* é o primeiro romance do autor, publicado em 1981. A breve análise da obra será apresentada comparativamente com o curta-metragem “Fúria”, de Marcelo Laffitte.

e o frenesi parece acompanhar ambos, mesmo que a passagem do tempo imprima marcas em seus corpos e a libido se altere.

Como em *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, obra de 1985, tem um narrador protagonista, sendo neste caso, um escritor, em constante deslocamento. Em meio a discussões sobre o romance de sua autoria intitulado “Sol macabro”, o escritor/protagonista se relaciona com personagens que acentuam seu “não lugar” no mundo, já que são, como ele, marginais: a ex-mulher, Ada, pesquisadora de uma filosofia chamada minimal: “um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior (...)” (NOLL, 2008, p.43). Dessa comunidade fazem parte também Alicia e Mary, ambas caminhando com Ada a um colapso; Steve, um ex-estudante de Harvard que sofreu amnésia após sua internação em um clínica psiquiátrica; João, escritor e amigo de longa data, que morre, assim com Steve, na frente do escritor: “Porque João sorria, e não importava coisa alguma que ele fosse morrer. João vai. Eu vou. Todos nós vamos morrer.” (NOLL, 2008, p.157)

As relações estabelecidas com as personagens acima são extremamente conturbadas: com Ada o narrador passou alguns anos casado cercado por traições e discussões intensas a respeito da filosofia minimal que é, de certa forma, ironizada pelo protagonista que despende diversas descrições para expor o tema, concluindo que talvez a filosofia, embora elaborada, seja vazia de conteúdos “(...) não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society.” (NOLL, 2008, p. 43)

Assim como com Ada, o relacionamento entre o protagonista e Steve é conturbado. Em grande parte das passagens, os amigos estão ou se alcoolizando ou Steve aparece tentando realinhar suas memórias relatando ao narrador os *flashs* dos quais se lembra, embora o ouvinte (escritor) não pareça se interessar por tais relatos. As histórias contadas por ele não fazem muito sentido para o leitor, uma vez que são fatos dispersos e que, aparentemente, não possuem conexões uns com os outros.

Com João existe uma espécie de relação fraternal. É com uma cena entre o protagonista e seu amigo, também escritor, que se inicia *Bandoleiros* “João está na minha frente. Pálido. (...) estava sofrendo de uma doença desconhecida. Ele perdia as forças e o movimento - o sistema nervoso se deteriorando (...) Em dias morreu.” (NOLL, 2008, p. 7-8). Essa sequência de abertura é retomada nas últimas páginas do livro, o que dá à narrativa uma forma cíclica.

Com um enredo opaco devido à falta de linearidade, *Bandoleiros* molda personagens perturbados e imersos em uma sociedade que não os absorve e que, de certa forma, faz com que eles se sintam marginalizados: uma professora adepta de uma filosofia que poucos

compreendem, um ex-estudante em colapso mental e físico, um escritor impossibilitado de exercer sua função devido a uma doença misteriosa, enfim, personagens que não conseguem se encaixar nos padrões e que, portanto, têm muito em comum com o protagonista, que se sente tão deslocado e sozinho quanto eles, como afirma no trecho:

Mas que adiantava pensar que eu não estava mais metido na história dessa gente toda se minha outra história era estar ali cercado de catarros? O que faria com eles? Um banquete que anunciasse o fim dos tempos, alguma coisa assim? Não, não tinha nada o que fazer, nem para onde ir, eu estava cansado de olhar para minhas idiotas entrelinhas escarradas. (NOLL, 2008, p. 90)

Esse desejo de se desgarrar dos demais está presente, inclusive, no título do romance. “Bandoleiro”, vocábulo que segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, tem diversas acepções e a última refere-se ao indivíduo que abandona o rebanho:

Bandoleiro - 1. Indivíduo que pratica assaltos, roubos, bandido (...); 2. Indivíduo que mente, trapaceia; 3. Cão que segue qualquer pessoa; 4. Inconstante nos amores, nas amizades; 5. Sem paradeiro certo, errante; 6. Sem ocupação, vadio, ocioso; 7. Que se desgarra do rebanho e se perde (...). (HOUAISS, 2001, p. 395)

As demais definições para o termo também contribuem para a compreensão do perfil desse narrador protagonista: “indivíduo que trapaceia” pode sugerir que o narrador, construído em primeira pessoa, não é plenamente confiável, pois manipula a construção da narrativa para que o leitor sinta empatia por ele, com vistas a descrições mordazes e irônicas tecidas a respeito dos outros personagens.

A terceira acepção, que afirma ser o bandoleiro um “cão que segue qualquer pessoa”, também pode dar pistas a respeito desse homem que, influenciado pela esposa, por João e por Steve, parece estar à mercê de tais personagens, como se não tivesse impulsos próprios, esperando apenas os próximos passos dos demais sujeitos para, então, poder segui-los.

Porém, são as definições 4, 5 e 6 que melhor se aplicam ao protagonista da obra em questão e, por que não, aos personagens nollianos como um todo. “Inconstante nos amores, nas amizades”: uma das marcas dos personagens estudados aqui é a dificuldade encontrada por eles de se relacionarem, de forma duradoura, com os demais caracteres envolvidos nos enredos. Essa inconstância pode ser percebida de forma muito acentuada em grande parte das relações (casuais) estabelecidas pelos protagonistas de Noll. Embora essa não seja uma marca tão evidente no escritor de *Bandoleiros*, a intensidade e fugacidade da relação com Steve dão indícios dessas oscilações.

“Sem paradeiro certo, errante” é, certamente, a acepção que melhor se aplica para descrever o universo nolliano. Atordoado por não conseguir seguir os demais personagens, o protagonista de *Bandoleiros* parece perdido: ele vagueia por bares, muda-se de país, construindo inclusive uma narrativa errante.

Sem rumo, o protagonista se entrega ao ócio: é um escritor que não escreve, apenas lamenta seus fracassos, procurando nos demais personagens um sentido para dar continuidade à sua vida, marcada por andanças, álcool e pelo retorno constante às memórias.

Lorde, publicado em 2004, tematiza o envelhecimento e as dificuldades encontradas por um também escritor brasileiro sem nome que decide morar em outro país. Com poucos personagens e uma narrativa constituída por um único bloco, o texto se desenvolve em torno dos lamentos de um protagonista em constante declínio, representado pela dependência que o personagem tem dos demais.

Esta dependência se dá, sobretudo, na relação estabelecida entre o escritor e o inglês que o convida para morar em Londres. Aparentemente amparado pelo governo da Inglaterra, o protagonista recebe uma pequena bolsa e tem suas contas pagas por esse misterioso homem. Não se sabe ao certo o porquê da estada do escritor no país, ainda que ele tenha consciência de que seus sete livros publicados sejam a causa de sua permanência.

Morando no apartamento de um vietnamita na periferia de Londres, o escritor aguarda o momento em que receberá a notícia de que aquela situação chegou ao fim ou que tudo não passa de uma brincadeira. Suas desconfianças são muitas e frequentes, o que dita um movimento lento de leitura, já que ele suspeita o tempo todo de sua condição de bolsista em uma entidade desconhecida.

Se chegasse o fim do mês e me aparecesse na porta o vietnamita dono do apartamento, eu precisaria apenas dizer “o aluguel é com eles, luz, tudo.” Isso se cada etapa do que eu estava vivendo na Inglaterra não se tratasse de uma piada que eu não teria como resolver além de oferecendo meus pulsos para as algemas, sem chance de deportação. (NOLL, 2014, p.20)

Essas reflexões frequentes são fruto das escassas informações que o protagonista tem de sua situação e de seu provedor. A única coisa concreta que ele consegue descobrir é que o homem que o sustenta faz parte de uma organização ligada ao exército britânico. No mais, o relacionamento estabelecido entre os dois é confuso e vago, com a presença de curtos diálogos

e breves encontros. Vagas também são as informações que se tem desse homem anônimo que nada revela sobre seu passado. O tempo transcorre, os mistérios não são solucionados, e o homem enigmático se suicida pouco depois dos questionamentos do escritor.

O suicídio é a confirmação de que, sem proteção nem financiamento, a permanência em Londres está comprometida. Graças ao roubo de uma carteira e ao convite, o escritor consegue permanecer no país como era seu desejo.

Entretanto, o anseio de continuar em terras inglesas não ocorre pelo fato de haver uma idealização do país, mas sim pelo receio de voltar ao Brasil, onde o escritor pouco deixou. O personagem não possui vínculos afetivos com amigos, tampouco com familiares. O perfil de um solitário homem de meia idade é traçado por meio de descrições que ele faz de si próprio. “Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres.” (NOLL, 2014, p.10)

Londres, ainda que descrita como cinza e fria, é vista pelo protagonista como um espaço de redenção, como se ele pudesse, ali, começar uma vida diferente da que tinha, da qual pouco se sabe, para além da menção à parte de sua trajetória em Porto Alegre. Porém, embora prefira a Europa, a melancolia o acompanha, ou seja, a felicidade buscada não é encontrada em lugar algum. Essa angústia recorrente, combinada à ausência de marcas temporais, contribui para que o narrador e o leitor percam a noção do tempo, pois não se sabe se transcorreram alguns meses ou anos desde que o personagem chega a Londres.

A falta de referências faz com que o personagem se questione sobre a passagem do tempo e sua autoimagem. Há, inclusive, uma certa obsessão do protagonista por espelhos, pois é através deles que há o reconhecimento de si mesmo e das marcas do tempo em seu corpo. “Onde eu estive o dia inteiro? Procurando um espelho, pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar. (...) Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados.” (NOLL, 2014, p.26-27).

A aceitação de si e o questionamento a respeito de quem ele é/era tomam a maior parte do enredo. Há, inclusive, um paralelo traçado entre o escritor que fora no Brasil e o homem múltiplo que gostaria de ser em Londres “Tinha vindo para Londres para ser vários — isso que eu precisava entender de vez. Um só não me bastava agora- como aquele que eu era no Brasil ... Estava pronto, sim, e precisava então voltar para o meu apartamento, ganhar a minha rotina para merecer.” (NOLL, 2014, p.31)

Essa necessidade de multiplicação do sujeito, ainda que não consumada, aproxima-se da fragmentação das memórias do personagem Steve em *Bandoleiros*. Porém, aqui é o próprio

protagonista quem deseja esses desdobramentos, não por memórias dispersas ligadas a eventos passados, como no caso de Steve, mas por intermédio de sua autoimagem refletida no espelho, imagem essa que não é aquela que apetece aos olhos do personagem, já que ele tinha migrado para se multiplicar, embora continue estagnado - ainda que o tempo passe e sua aparência envelheça.

Portanto, em *Lorde*, é perceptível que, apesar de as entrarem na vida do personagem, e dela saírem, ainda que ele se desloque e busque uma felicidade nunca encontrada, o tempo passa e inscreve sua passagem no corpo. É uma obra na qual não há enredo, não há trajetória, não há sentido nem direcionalidade, não há resoluções: há o tempo que passa num corpo.

Outro escritor é o sujeito central de *Berkeley em Bellagio* (2002), cuja narrativa é constituída pelas vozes de dois diferentes narradores: um em terceira pessoa, onisciente, e o personagem/protagonista em primeira pessoa. Sem divisão de capítulos ou qualquer pausa, o narrador oscila sobretudo nas primeiras páginas de narração. Essa técnica, que à primeira vista causa certo estranhamento, recorre à terceira pessoa para que o leitor perceba a imagem que se deve fazer do protagonista mediante a descrição de suas ações, o desvendamento de seus desconfortos, como ocorre na abertura do livro: “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo campus de Berkeley, viu não estar motivado.” (Noll, 2002, p.9). Pinheiro da Silva afirma que a posição em terceira pessoa do narrador, reduzida quando comparada à primeira pessoa, relaciona-se com o espaço novo ao qual o protagonista se submete: “As ocorrências da terceira pessoa são vinculadas ao deslocamento espacial-geográfico da personagem principal e à sua subsequente introdução a novos espaços.” (PINHEIRO DA SILVA, 2009, p.304)

Quando em primeira pessoa, a narração ganha não só um tom mais intimista, ressaltando questionamentos e medos desse escritor anônimo (“Eu tomo o que vejo qual em colheradas de um sopa, agora sou eu a criança indefesa (...)”) (NOLL, 2002, p. 95), como também uma aura de julgamento, percebendo-se a valoração do protagonista em relação aos demais personagens (“Ele era jovem, 34 anos, eu já o estava vendo com a faixa presidencial equatoriana, era a nova elite sul-americana, esse sim um verdadeiro filósofo orgânico.”) (NOLL, 2002, p.41)

Esse escritor/narrador, reconhecido inclusive no exterior, é convidado duas vezes para “trabalhar” fora do país: em Berkeley, na Califórnia, e em Bellagio, na Itália. Nos Estados Unidos, fora chamado para lecionar cultura brasileira na Universidade de Berkeley, viagem impedida em algumas ocasiões, uma vez que seu visto havia sido negado pelo menos duas vezes. A justificativa alegada pelo protagonista para as rejeições era estar desempregado, sem

endereço fixo e não possuir grande formação acadêmica, o que é uma frequente nos personagens de Noll e também caracteriza a marginalidade desses sujeitos.

O professor embarca e logo no início de sua estada conhece Maria, uma antropóloga brasileira com quem estabelece uma relação afetiva/sexual que se rompe sem razões aparentes (“(...) recompor algum nexos que os esclarecesse a si mesmos depois daquela relação rompida sem explicação (...).”) (NOLL, 2002, p.13). Assim como o relacionamento com a antropóloga, outros eventos do romance começam e terminam sem razão explícita, como se o acaso fosse o elemento chave dos eventos que acometem o protagonista.

Mesclando as estâncias, o narrador refere-se à sua permanência na Europa. Na Itália, ele era um convidado que, para ter os proventos recebidos, deveria escrever, o que pouco faz, passando seus dias às voltas com relacionamentos breves e reflexões dispersas.

Nessa obra, é nômade também a forma de composição: o protagonista vai e vem nos relatos de tais viagens, misturando fatos e lugares. Sem direcionalidade, o próprio narrador parece não saber ao certo a duração dos eventos descritos. “(...) passou-se bem mais tempo do que eu contava. Eu já nem lembrava.” (NOLL, 2002, p.86)

Um dos pontos de ligação entre *Bandoleiros*, *Lorde* e *Berkeley em Bellagio* é que todos os narradores/ protagonistas são escritores, embora quase nunca se descrevam exercendo tal função, ainda que as obras sejam em primeira pessoa. Um deles afirma, inclusive, que o ato de escrever é um castigo: “(...) melhor diria se chamasse o meu ofício de castigo, que jeito?” (NOLL, 2002, p. 27) Além disso, todos eles saem em algum momento do Brasil, apesar dos diferentes objetivos. Na estada no exterior, eles narram as angústias e percalços de se estar fora de sua terra natal, sobretudo pelo fato de o local hospedeiro ter como língua mãe um idioma que os escritores pouco sabem. Em *Lorde*, o protagonista sente certo estranhamento ao ter que usar o inglês para se comunicar, ainda que no decorrer da narrativa isso se torne natural a ponto de ele passar a estranhar sua língua materna:

Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova, a língua velha que tão cedo assim já me parecia faltar em sua intimidade, a não ser, é claro, as noções gerais - ou, quem sabe, o socorro que ela ainda proporcionaria pelo menos para mim em casos extremos, como o de estar à morte e pronunciar uma palavra cara da infância, dessas que talvez você nem desconfie que ainda tenha dentro de si. (NOLL, 2014, p. 21)

Em *Berkeley em Bellagio* é percebido o receio que o narrador tem de se distanciar de sua própria língua, como se esse espaçamento pudesse ser responsável pela ausência de temas

a serem utilizados em suas narrativas, o que é ambíguo, tendo em vista que ele não aparece, ao longo do enredo, produzindo uma narração completa. “(...) aprender uma nova língua, sim, todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar (...).” (NOLL, 2002, p. 20)

As razões que impulsionam tais personagens a saírem do país de origem e se assumirem como “estrangeiros”, seja nos Estados Unidos, na Inglaterra ou na Itália não são evidentes. O que se tem é que nenhum deles parece satisfeito com o Brasil, embora os três não sintam plenitude alguma ao estarem no exterior. É como se não importasse o local onde se encontram, a melancolia sempre os acompanha, ainda que de forma diferente em cada caso. Eles são deprimidos extravagantes, como aponta Kristeva.⁵ (1994, p.17)

Para os protagonistas de *Lorde e Bandoleiros* não existe grande incômodo com relação ao país de origem, mesmo que o personagem de *Lorde* prefira a Inglaterra e por isso tenha tanto medo de não conseguir permanecer no país europeu. Já para o narrador de *Bandoleiros* não há distinção entre Estados Unidos e Brasil, pois o que importa não é o espaço no qual se encontra e sim as relações que estabelece com as demais personagens.

Em *Berkeley em Bellagio* há trechos que indicam que a predileção do protagonista por países desenvolvidos seria devido aos problemas sociais e econômicos existentes no Brasil (“porque em seu país tá brabo, camelôs, pedintes, barrigas vazias, nem pro café com leite o bolso se apresenta (...)” (NOLL, 2002, p. 39)). Porém, essa leitura seria redutora, mesmo porque esse personagem parece ser um apátrida, sujeito para o qual nem o lugar de origem nem o de destino provisório são vividos como próprios. Portanto, não é no exterior que o protagonista encontra a felicidade, visto que é perceptível um esvaziamento em sua personalidade que se dá, sobretudo, pelo fato de ele se sentir um estrangeiro, um estranho, um desconhecido. Julia Kristeva afirma que o que caracteriza o estrangeiro é não pertencer a lugar algum, nenhum tempo, o que torna o enraizamento algo impossível, pois o presente fica em suspenso. Nos escritores de Noll, isso é visível, pois eles parecem perambular atordoados de um país a outro “num trem sem marcha, um avião em pleno ar” (KRISTEVA, 1994, p. 15), como pode ser constatado no seguinte excerto:

Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi

⁵ “O estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz?” (KRISTEVA, 1994, p. 17). A autora questiona, ao longo de toda a obra *Estrangeiros para nós mesmos*, a posição dúbia do forasteiro. Apresentar os estrangeiros de Noll como deprimidos extravagantes é pertinente, uma vez que eles não parecem felizes, pelo contrário, são melancólicos, contudo surpreendem no extravasamento de certas emoções.

que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana (...). (NOLL, 2002, p.51)

Essa ausência de autoidentificação, ressaltada pelo anonimato dos protagonistas, é visível em boa parte dos escritos de Noll. Os personagens não representam um só indivíduo, mas qualquer um que perambula dentro das grandes metrópoles.

O sufocamento proporcionado por esses grandes espaços, ambigualmente claustrofóbicos, leva os personagens a procurarem outros ambientes que vão se mostrar igualmente opressores. Costa Pinto afirma, sobre a obra de Noll, que em todos os romances tem-se a mesma personagem, um ser errante, para quem a vida familiar é uma forma de encarceramento e que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados. (COSTA PINTO, 2004, p.119)

O fato de os três personagens aqui analisados serem escritores também pode acenar para uma fuga constante, na qual a criação ficcional de novos/outros eus é uma tentativa de transfiguração. Ainda que pouco se saiba a respeito dos personagens dos textos desses narradores/autores, uma pista dada em *Berkeley em Bellagio* muito diz sobre os personagens de João Gilberto Noll como um todo:

(...) os meus romances não passam de sequelas no subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho; ainda não encontraram nem ao menos a técnica mais elementar da vida, ou seja, não sabem como lançar a intenção num gesto claro, soberano, preciso- só assim, diz ele, o cara se destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo (...). (NOLL, 2002, p. 58)

A descrição acima se aplica ao protagonista de *Rastros do verão* - o terceiro romance de Noll, publicado originalmente em 1986. Dividida em três capítulos, a história transita entre a terça-feira de carnaval e a quarta-feira de cinzas, misturando os relatos nos espaços Porto Alegre e Rio de Janeiro.

O primeiro capítulo se inicia na “Terça-feira Gorda”. O narrador protagonista chega à rodoviária de Porto Alegre de ônibus: “(...) calcei os sapatos e me levantei. E antes de olhar compulsivamente sobre o bagageiro me ocorreu a lembrança de que eu não tinha nada comigo. Que era só descer do ônibus e ir.” (NOLL, 1998, p .7) Essa ausência de bagagem denota o desprendimento do personagem, um errante desprovido de bens materiais e de nome, pois não revela sua identidade ao longo da narrativa.

Ele desce do ônibus, caminha até uma praça e senta-se em um banco, onde começa um diálogo com um garoto de aproximadamente 17 anos com quem vai passar a maior parte do tempo e para quem afirma já ter caminhado muito e ter sido sempre assim: “quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir.” (NOLL, 1998, p. 12)

Trata-se, portanto, de um viajante. Um não, dois, pois o garoto conta que partiria no dia seguinte para o Rio de Janeiro com o intuito de cursar o preparatório para a marinha mercante. O rapaz também parece insatisfeito com uma vida estacionária e afirma desejar movimento: “Ele respondeu que é por essas e outras que ia viver agora de porto em porto, sem se deter muito no que ele queria esquecer. Olhei o garoto e o invejei loucamente: tudo o que ele viesse a viver seria maior do que tinha vivido até aqui.” (NOLL, 1998, p. 24)

A partir desse breve diálogo, começa a aventura dessas duas figuras masculinas. Convidado pelo menino, o homem vai até o apartamento onde o garoto vive como agregado de uma mulher, abandonada pelo marido, que cuida de seu filho pequeno. Os personagens formam uma espécie de triângulo amoroso, no qual as três figuras se relacionam, sobretudo sexualmente. As relações sexuais são, inclusive, o motor dos relacionamentos que o narrador estabelece com os demais personagens.

Os eventos decorrentes da estada no apartamento levantam questões para o protagonista, que reflete sobre as pessoas que cruzam seu caminho e as situações com elas vividas. Embora intensas, trata-se de experiências que não deixam lembranças: “Senti um calafrio, como se uma nuvem tivesse passado por dentro do meu corpo, gelada e instantânea. Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” (NOLL, 1998, p. 19)

Não memória duradoura, talvez rastros, como inscrito no título. O fato é que esse nômade tem como objetivo o movimento e conclui que “a vida realmente é rápida” (NOLL, 1998, p. 26) e que, portanto, nada tem a perder. Se teme a morte, é por acreditar que ela porá fim à andança incessante: “(...) dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar.” (NOLL, 1998, p. 21)

Esse errante afirma que “planejar” seus próximos passos é motivo de deleite, ainda que nunca tenha conseguido de fato realizar intentos dignos de nota: “Para mim poucos prazeres se igualavam ao de abrir um mapa e de estudá-lo com empenho quase religioso: abrir pontes,

irrigar, destruir exércitos de intrigas — tudo isso poderia no futuro representar para mim quase a salvação.” (NOLL, 1998, p. 27)

Salvação que não chega até o desfecho da obra, ainda que este esboce uma esperança. Logo após a partida do garoto para o Rio de Janeiro, o homem deita na cama do quarto do apartamento e ali se encerra a narrativa, com a perspectiva de um novo começo no seio de uma família: o protagonista, a dona do apartamento, e o filho pequeno dela.

A questão familiar, inclusive, é parte integrante de *Rastros do verão*. O pai doente do protagonista, do qual nada se sabia até então, é citado no início do segundo capítulo cuja trama narra a busca do progenitor, supostamente internado na Santa Casa. Essa empreitada segue até meados do terceiro (e último) capítulo.

É quarta-feira de cinzas e o protagonista lê uma carta aparentemente recebida do senhor Tedesco, amigo de seu pai. Nela o colega atesta que ambos estão na Santa Casa. Quando o leitor acredita que o personagem encontrará a figura paterna que representa a segurança, o narrador revela que a carta pode ser uma invenção dele para ele mesmo: “Peguei no bolso da camisa a carta do Sr. Tedesco e a minha caneta, e nas costas do papel comecei a rabiscar uma outra carta do Sr. Tedesco para mim. Nessa carta o Sr. Tedesco dizia coisas para me tranquilizar.” (NOLL, 1998, p. 65) Para tal cena, há duas possibilidades: a) a fabulação dessas cartas, se escritas pelo próprio protagonista, são uma tentativa de preencher sua solidão; b) o narrador, destinatário da primeira carta do Sr. Tedesco, de alguma forma, denega a interpelação contida no documento e “rabisca outra” que corrige a primeira, tranquilizando-o e eximindo-o de responsabilidade pela situação do pai.

Esse narrador se assume como sujeito que não consegue alcançar suas metas, ou seja, dificilmente conseguiria realizar algo grandioso, não sabendo ao certo o que deveria fazer, como fica evidente no segmento a seguir: “Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi as esperanças de recuperar a memória do que eu tinha que fazer lá no princípio.” (NOLL, 1998, p.48)

O fato de a narrativa transcorrer durante o período final do carnaval é expressivo. *A fúria do corpo*, primeiro romance de Noll, também traz personagens durante a festa de carnaval. A diferença é que lá os personagens se travestem e, imersos na energia inebriante de uma festa quase sem limites, eles se colocam como parte da folia: pulam, bebem, dançam, fantasiam-se e vivem o êxtase em forma de catarse. Em *Rastros do verão* o carnaval parece ser o contrário. Aqui, tanto o protagonista quanto o garoto que o acompanha parecem não se importar com a

data festiva. O movimento das ruas, aparentemente desertas, também vai na contramão do que se espera de uma celebração de carnaval. O que fica são apenas restos de um carnaval, uma alegria de verão que nunca existiu.

Fazer um paralelo entre o romance de Noll e a crônica de Clarice Lispector denominada “Restos de carnaval” proporciona uma intertextualidade interessante. Na crônica de Lispector, uma garota de oito anos consegue produzir, com as sobras do material da fantasia de uma colega, uma fantasia de *rosa* para si mesma. O contentamento é evidente, porém sua mãe, já doente, piora no dia da comemoração e a garota, fantasiada, tem que correr até a farmácia para buscar medicamentos. A menina que acreditara que pela primeira vez se travestiria (“Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.”) (LISPECTOR, 2004, p. 10)), não consegue consumir seu desejo, pois vestir a fantasia e sentir alegria por isso com sua mãe doente é motivo de remorso. Não seria esse o desejo de muitos personagens de Noll? O desejo de ser outro, de construir uma nova identidade pela locomoção entre os espaços, pelo contato com outros desconhecidos, fazem parte das empreitadas dos protagonistas nollianos. Contudo, assim como com a garota de Lispector, a felicidade não lhes é permitida e o que sobram são restos dos contentamentos fugazes. Rastros de tempos felizes, de festas catárticas, mas que pouco representam aos personagens centrais, pois o que sobra para eles são apenas instantes de plenitudes, tão raros. E, embora essa obra termine com uma pitada de esperança, o narrador, ouvindo o barulho das fezes caindo na água, deixa claro que a vida é “uma sucessão de equívocos acima de qualquer controle.” (NOLL, 1998, p. 40)

Como a maioria dos escritos de Noll, *Quieto animal da esquina* pouco explica sobre seus personagens. O protagonista, um jovem rapaz com dezenove anos abandonado cedo pelo pai e posteriormente pela mãe, é acusado de estuprar uma garota, e por isso é detido. Meses depois é liberado da penitenciária por um senhor alemão, Kurt, que é casado com Gerda. Não se sabe a razão pela qual esse homem adota o rapaz, que passa a viver como seu protegido na fazenda da família. Anos se passam, Gerda falece e o narrador personagem planeja a melhor forma de se beneficiar da herança do casal alemão sem filhos.

Embora seja possível resumir o enredo, como feito brevemente acima, os fatos aparecem de forma dispersa ao longo da narrativa, pois o protagonista tem dificuldade para se expressar. Ele não consegue, por exemplo, perguntar a Kurt o porquê de tê-lo retirado da prisão. Essa falha de comunicação, que também é visível no plano da construção narrativa, não é representativa de ausência de densidade psicológica, uma vez que os fluxos de consciência são contínuos ao

longo da obra. A dificuldade encontrada por ele para se comunicar, sobretudo oralmente, é revertida em produção literária. O personagem principal produz textos literários como uma forma, talvez, de extravasar seus sentimentos. Um dos textos, que dá título ao romance, é um poema, “Quieto animal da esquina”, do qual são revelados ao leitor apenas dois versos: “O tiro no jardim da frente/ A unha empedernida crispando a terra morna.” (NOLL, 2003, p. 63)

O ato de escrever, como nas outras obras de Noll já comentadas, é uma forma de travestimento. É pela escrita que esses homens conseguem ser outros, desejo expresso em boa parte dos romances, como no trecho a seguir, no qual o narrador afirma que um outro o toca a fim de tomar seu lugar no exercício da criação: “(...) e a mão que agora toca o meu braço me suprime, eu sei que devo me anular assim, sem mágoa, para que outro possa vir e ocupar o meu lugar, aqui já não existe, falta.” (NOLL, 2003, p. 68)

A escrita, vista em *Quieto animal da esquina* como forma de incorporar um outro, é concebida pelo narrador protagonista como uma espécie de redenção. A independência se daria em face do processo criativo, uma ficção que, segundo ele, é a razão que o leva a crer na emancipação pela fabulação de histórias, como fica claro no trecho a seguir:

Numa outra gaveta havia envelopes, quando dobrava a carta e a enfiava num envelope senti o prazer que costumava ter quando empregava uma mentira redonda, quando conseguia enganar sem deixar rabo, coisas que eu sabia fazer se fosse por escrito, falando não (...) ao escrever a alguém uma mentira que me dava a sensação de estar no ponto de a pessoa acreditar, aquilo me levava a uma euforia, como se eu estivesse perto, bem perto de algum estado que representaria para mim, sei lá, uma espécie de emancipação. (NOLL, 2003, p. 30)

A criação poética é, para o narrador, o que o torna independente, sobretudo da situação na qual ele vive, sob a proteção e cuidados de Kurt e Gerda. Mas o fato de revelar ao leitor apenas os dois primeiros versos é sintomático, podendo aludir à não continuidade na escrita do poema e a um bloqueio criativo. Esse bloqueio é descrito pelo narrador, que compara metaforicamente a questão do fazer poético com o curso de sua vida, afirmando que a não criação é sinônimo de não reconhecimento. O que fica claro é que esse narrador se transforma, não através da escrita, como parecia que aconteceria inicialmente, mas pela ausência dela, pelo embaralhamento das lembranças:

(...) eu não conseguia avançar do primeiro verso, e mesmo aquele único verso foi como que se diluindo na minha cabeça, em alguns minutos se desfez, na verdade parecia que de repente o meu destino tinha me ultrapassado, a mim e todas as canções que costumavam sair de cor da minha boca, de tal modo, que chegaria um tempo em que eu viraria para trás e não teria mais nada que reconhecer. (NOLL, 2003, p.46)

Essas memórias, confusas e dispersas, parecem flutuar em uma passagem de tempo incerta. Ao longo da obra, o narrador não deixa claro quanto tempo dura sua estada com o casal, e a impressão que se tem é que alguns meses se passam. Contudo, já próximo ao desfecho, é sabido que vários anos transcorreram e o protagonista deixa clara sua dificuldade em lidar com o problema da passagem do tempo: “(...) aquele homem realmente tinha envelhecido além da conta, entrava no táxi com tamanha dificuldade que me deixava boquiaberto, a pensar no meu despreparo para acompanhar a passagem do tempo.” (NOLL, 2003, p. 61)

Mais uma vez tem-se um narrador que flana em termos de organização textual. Misturando passado e presente, esse marginal anônimo, ainda que estagnado espacialmente, erra em meio às próprias lembranças.

A céu aberto, romance de 1996, fala sobre a perda da infância pelos olhos de um menino narrando suas angústias: a ausência da figura paterna, que luta em uma guerra desconhecida, a morte da mãe, e a doença misteriosa do irmão fazem com que o protagonista seja responsável pelos cuidados fraternos.

Sem muitas referências acerca de onde Nicolau, o pai, possa estar, os dois garotos partem em busca dessa figura que representa para eles a perspectiva de segurança, tão fragilizada devido a tantas perdas. Embora encontrem o pai, pouco ele ajuda, atribulado com os afazeres ligados à guerra. Entretanto, o doente consegue um cuidado mínimo e o protagonista se tranquiliza. Mas essa tranquilidade não dura muito, e o rapaz é convocado para lutar na guerra. Desprovido de autoconfiança, o menino não acredita que seja uma figura adequada para o exército. Os questionamentos levantados, como fica claro no trecho a seguir, são semelhantes aos de outros personagens de Noll, pois o narrador argumenta que nada tem a deixar no cotidiano social:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem palavras para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente desimpedido das urgências do mundo, quem iria convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer...e a indagação mais grave: que mulher, que filhos, que grandes amigos eu deixaria no cotidiano normal a sofrer a minha falta ou a dourar minha imagem acomodando na memória a vaga urna de um herói...quem me convocaria com uma biografia assim...hein? (NOLL, 1996, p. 44-45)

Mas, para a guerra, a biografia pouco importa, pois é o presente e o futuro que se sobressaem, a conquista da vitória é o objetivo e não o passado dos combatentes. Todavia, o texto não envereda para a descrição das batalhas, pelo contrário, o narrador passa a misturar as reflexões sobre a guerra — e não o relato dos eventos ocorridos durante ela — e sua aparente iniciação sexual, com um suposto amigo de seu pai, o pianista Artur.

Sem muitas explicações e desprovida de divisão em capítulos, a narrativa passa por uma transição brusca: o menino torna-se homem e se casa com uma mulher que é, na verdade, seu irmão travestido: “Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos (...)” (NOLL, 1996, p. 74)

Esse não é o único fato que causa estranhamento ao longo do enredo, pois o filho de Artur surge e forma-se um triângulo amoroso/sexual entre o protagonista, sua esposa/irmão e o amante. A mulher e o rapaz fogem para a Suécia, abandonando o protagonista que, não se sabe como, embarca em um navio que “vai levando os fugitivos de guerra, gente que precisa escapar com urgência.” (NOLL, 1996, p. 141) A narrativa poderia se encerrar aí, com o personagem embarcando para uma viagem sem destino, como tantos outros personagens de Noll, entretanto o homem desce quando o navio aporta em uma cidade qualquer e descobre que talvez seja um terrorista procurado pela polícia. Ele mesmo não tem certeza se é ou não o perigoso homem, pois pouco revela de si, além desses fragmentos de histórias aparentemente sem sentido. Porém, o próprio narrador dá uma pista: ele se assume como uma pessoa confusa e mentalmente errática:

Não sei mais me concentrar. Tudo me chama como se me quisesse chupar para um forca dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino em outra. De mim tudo é tão incerto que chega um ponto do dia como agora em que resolvo me sentar, crisar as mãos nos braços da poltrona e dar um gemido que ninguém mais ouve. (NOLL, 1996, p. 80-81)

A viagem é, ao mesmo tempo, a forma encontrada para fugir das lembranças dolorosas, a infância, o abandono, e a possibilidade de um novo começo, embora clandestino. “Na vida que eu pretendia começar agora num país distante talvez, certamente como um elemento clandestino, o melhor seria então viver no interior mais afastado, isolado da curiosidade alheia para que ninguém viesse a pedir documentos (...)” (NOLL, 1996, p.150)

Seria ele então o terrorista e, por isso, o desejo de não ser reconhecido, de não ter sua identidade questionada? Talvez, mas é pouco provável, pois pela genealogia dos personagens nollianos, esse desejo de ser outro e de não prestar contas à sociedade aparece com muita frequência. Contudo, o desprendimento, tão evidente em personagens de romances como *A fúria do corpo* e *Rastros do verão*, não é visto em *A céu aberto* como uma perspectiva de tranquilidade, pelo contrário, a nova situação impõe a ele novos desafios e ele se coloca, inclusive, em busca de uma pró atividade, rara nos personagens das obras citadas acima: “Nesta nova situação certamente seria exposto a mais perigos, sempre a possibilidade de ser reconhecido como desertor, mas eu precisava voltar a mover as pernas, tentar tirar algum sustento de minhas próprias mãos.” (NOLL, 1996, p. 152)

O desejo de movimento e os traumas vividos pelo protagonista parecem colocá-lo frente a uma questão fundadora: o suposto aconchego do lar e a vida em família revelam-se opressoras. Ele afirma, inclusive, que prefere a ausência do conforto de uma casa: “(...) a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir, aquele meu trabalho de vigia noturno nem tinha muita razão de ser. (NOLL, 1996, p. 102)

O que diferencia, portanto, esse personagem dos demais protagonistas de Noll são os vínculos familiares, que, embora parcos e extravagantes para as codificações do verossímil, existem. Entretanto, no decorrer do romance, esses “familiares” o abandonam, deixando-o no mesmo estado em que a maioria dos personagens nollianos anteriores (e posteriores) se encontram. Aqui, portanto, parece que o sofrimento se exacerba, pois o porto seguro, confuso, surreal, fragmentado, existiu, mas se foi, e restou ao homem recomeçar, agora sozinho. Essa solidão o leva a cogitar o suicídio: “Já pensei até em me matar. Nos últimos anos, quando a solidão me deixava bem esbugalhado e os dias se repetiam a ponto de eu pensar que entrara sem perceber numa câmara de torturas, sim, nesses dias pensei em me matar.” (NOLL, 1996, p. 128)

A dor que o acompanha faz com que ele questione a existência das figuras apresentadas por ele anteriormente. O irmão de fato existiu? Ele mesmo se pergunta, talvez para poder esquecer o fato de ter ficado ao lado do caçula enquanto este precisava e ser abandonado por ele anos depois: “Não pude deixar de rir ali quando lembrei dele: uma farsa montada por mim? ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face da minha mulher pudesse reinar...” (NOLL, 1996, p. 138)

O trecho citado é um dos muitos com o uso de reticências que pode se desdobrar em muitos sentidos. Aqui, a utilização dessa pontuação está associada à desolação do protagonista, representando uma continuidade cíclica da melancolia, funcionando assim como uma espécie

de suspiro. Esse personagem desconhece a felicidade e admite que sua vida é um emaranhado de “pequenas necessidades quase sempre contrariadas.” (p. 17)

(...) confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta... (NOLL, 1996, p. 66)

O sofrimento do protagonista, relatado em episódios surreais, é o ponto central da narrativa apresentada em *A céu aberto*. Os eventos insólitos que acometem o personagem não divergem de passagens de outros romances do gaúcho. Em *Acenos e afagos*, por exemplo, o protagonista anônimo foge em um submarino alemão sem nenhuma explicação aparente; no mesmo romance, o personagem se metamorfoseia em um mulher, desenvolvendo seios e com perspectiva, inclusive, de uma gravidez. Em *Solidão Continental* o personagem mergulha em um vaso sanitário e aparece em uma piscina de um hotel. Ou seja, o uso de eventos próprios do universo surreal é frequente nos enredos nollianos. Essa mescla entre real e fantástico não foi bem vista por Fábio de Souza Andrade. Em resenha publicada no jornal *Folha de São Paulo*, Andrade critica o romance de 1996, sobretudo com relação à miscigenação de eventos realistas e surreais:

Numa paisagem de neblina, em meio a uma guerra que aparece como metáfora de uma situação limite e do abandono do sujeito no mundo, o que pesa negativamente não é a economia de referências, que pareceria o acompanhamento natural de um romance como este, mas a sobrecarga de elementos tomados ao real, incoerente com as premissas formais do livro.

Um episódio em que irmão metamorfoseado em noiva foge com um dramaturgo em potencial para a Suécia (por que a Suécia?) é apenas um dos exemplos destas pontes canhestras que o romance acaba estabelecendo entre o cenário desrealizado e a geografia precisa, perdendo o melhor dos dois mundos. (ANDRADE, 1997)

O uso da fantasia e de episódios surreais como o criticado por Andrade e os referidos acima, de obras posteriores, servem para romper com padrões pré-estabelecidos. Os personagens nollianos querem se libertar das amarras do sistema, procuram um caminho que não aquele traçado através de imposições sociais. Assim, o anonimato, a errância, a falta de empregos sólidos, o desgarramento do seio familiar e, por que não, o apelo ao surreal, fazem parte de um projeto mais abrangente: os excessos que libertam. Essa projeção de destruição, tão comum aos surrealistas, é citada por Simone de Beauvoir, em sua autobiografia (lida por

Noll, segundo entrevista⁶): “(...) o surrealismo conquistou-me. (...) preferia os exageros da pura negação. Destruição da arte, da moral, da linguagem, desregramento sistemático, desespero levado ao suicídio (...).” (BEAUVOAIR, 1983, p. 236)

Negar os padrões vigentes é uma constante de *A céu aberto*, e episódios como o casamento com o irmão ou as práticas vinculadas à ninfomania devem ser olhadas por esse prisma. O sexo é, inclusive, elemento decisivo nessa ruptura que as obras de Noll propõem. Sem pudor algum, os romances nollianos descrevem pormenores da relação erótica. O sexo, para o protagonista de *A céu aberto* é, talvez, a única válvula de escape dos sofrimentos vividos:

Éramos ali todos tão jovens, se gastava muito tempo em sexo e a gente não se saciava nunca, um dia sim outro também; (...) por ali as coisas estavam sempre querendo mais, não se esqueciam de si como às vezes o estômago, nunca. Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo (...). (NOLL, 1996, p. 121)

Assim, o romance não só retoma e recria temas já apresentados em obras anteriores, como aponta para tópicos que serão abordados nos romances vindouros. As imagens distorcidas que fazem parte do mundo dos sonhos atravessam alguns trechos, sobretudo a partir de *A céu aberto*, que apresenta como possibilidade a transgressão através da perda de referências identitárias, do movimento constante e também pelo viés do surrealismo como forma de questionar o *status quo*.

Assim como a obra de 1996, *Canoas e Marolas*, lançado em 1999, discute questões referentes ao núcleo familiar. O livro faz parte da coleção “Plenos Pecados” publicada pela editora Objetiva. A proposta do projeto é apresentar cada um dos sete pecados capitais (avareza, gula, inveja, ira, luxúria, preguiça e soberba) em formato de romance, sendo que cada obra é escrita por um autor diferente. O “pecado” de Noll é a preguiça, abordada com o mesmo estilo digressivo dos demais livros do gaúcho.⁷

Aqui o protagonista vai para uma ilha em busca de sua filha - até então desconhecida para o personagem. Marta é o nome da moça e também de sua mãe, mulher com quem o narrador teve um breve romance no passado. Estudante de medicina, a moça, grávida, faz parte

⁶ Entrevista concedida a Carlos André Moreira para o jornal eletrônico *Zero Hora*.

⁷ Segue a lista dos títulos e seus respectivos autores: *Mal Secreto*, de Zuenir Ventura (Inveja); *Xadrez, Truco e outras Guerras*, de José Roberto Torero (Ira); *O Clube dos Anjos*, de Luís Fernando Veríssimo (Gula); *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (Luxúria); *Terapia*, de Ariel Dorfman (Avareza); *Vão da Rainha*, de Tomás Eloy Martínez (Soberba).

do projeto “Ablação de mentes”, que consiste em preparar pacientes terminais para a chegada da morte.

A representação da ilha, localizada em lugar indefinido, pode ser vista como o isolamento desse homem em busca de sua descendente. Esse protagonista que, apesar da companhia de pessoas que cruzam seu caminho, sente-se sozinho, isolado: “Eu sim era um homem vago, impreciso, e que pouco trocava com a tribo. Eu sim tinha me cansado de tudo, eu sim era a falta em vida.” (NOLL, 1999, p. 74)

Relações breves e confusas, sobretudo com sua filha e com o suposto pai de seu neto, são descritas com autoquestionamentos. Ele reconhece, como no trecho acima, sua culpabilidade — pelo cansaço — por não conseguir travar relações duradouras, nem mesmo com sua própria filha, admitindo sua falência como pai ausente:

Certo, eu poderia ter sido um cara melhor, reconheço, poderia ter deixado para minha filha o sentimento antepassado, uma ou outra cena exemplar mas não, sofri de uma espécie de calma, e nela fui me esquecendo esquecendo, até atingir uma flutuação esbranquiçada, carente de volumes encontros situações. (NOLL, 1999, p. 15)

A inércia é presente nas figurações que o narrador faz de si mesmo e, ainda que ele pense em sair dessa situação, tais planos não se concretizam, haja vista ele passa toda a narrativa se esgueirando de grandes responsabilidades, terminando por metamorfosear em uma pedra: “Precisava fazer alguma coisa que me afastasse da inércia de estar ali estendido sobre o capim ralo com o garoto — eu já descansara tudo, era um outro homem, decidido, à procura de um trabalho, de uma rotina minimamente exigente.” (NOLL, 1999, p. 18)

A transformação pela qual passa o protagonista é gradativa, pois o tempo (não se sabe quanto) passa e o desfecho é descrito por um narrador já grisalho que opta por terminar a vida junto a uma tribo indígena que migrava para o fim do mundo. É acompanhado da origem, representada pelos indígenas, que ele se mineraliza: “Sim, eu era uma pedra, uma esfinge no deserto...o vento se transformava pouco a pouco numa calma agora a se perder de vista, quase lunar...” (NOLL, 1999, p. 105)

Cansando o próprio leitor, o personagem dominado pela letargia, ao longo de todo o texto, questiona-se quanto à sua função social/paternal, porém não consegue implementar modificações em sua condição:

Esse ócio vinha de que eu não sentia autoridade para impor alguns limites entre o descanso e a marcha: muitas vezes a vigília vazava no meu sono um tom realista, quase o próprio fato em carne viva, enquanto que, durante as horas acordadas, podia

enxergar as coisas de um foco apagado, quase desnaturalado diante das providências necessárias ao dia. (NOLL, 1999, p.57)

Os episódios da vida do protagonista parecem ser um emaranhado de fatos desconexos, dos quais pouco se lembra. Ele afirma, inclusive, ter esquecido como deve seguir sua vida: “(...) para mim, cada instante, ao invés de se costurar a outro na cadência dos fatos, me ancorava ainda mais numa clareira raspada, me atrasava, a ponto de eu perder a memória de como prosseguir.” (NOLL, 1999, p. 23)

Essa angústia causada pelo não movimento o leva, ambigualmente, ao desejo de deslocamento. Esse homem é, como muitos de Noll, um forasteiro, ainda que a narrativa se concentre no espaço “ilha”: “(...) esse forasteiro aqui que tinha desembestado pela trilha avulsa, que seria certamente o vagabundo que perambula entre as famílias e as mais diversas faixas de labuta, o malandro talvez, o ócio feito sacerdócio (...)” (NOLL, 1999, p. 62)

Diferente de outros viajantes nollianos, como o professor de *Berkeley em Bellagio* que transita realmente entre Brasil, Estados Unidos e Itália, o personagem de *Canoas e marolas* não se move literalmente. A diferença dos demais romances para esse, no que concerne ao trânsito, é que nas demais obras a errância se dá na busca real (da ficção), ou seja, os personagens se deslocam de fato, embora não encontrem a felicidade em lugar algum. Na obra de 1999, cujo mote é a preguiça, falta ao personagem, inclusive, o impulso para o movimento. Embora ele comece buscando a filha, no decorrer da narrativa, o ócio se avoluma e invade, transformando-se em pedra.

Essas “viagens internas” desconexas, mostradas através do fluxo de pensamento, denotam o sonambulismo do personagem. Sonâmbulo que, segundo o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, significa: “1. que ou aquele que, durante o sono, levanta-se, anda e fala; 2. que ou aquele que sofre de sonambulismo; 3. que ou aquele que age de modo mecânico, automático, sem demonstrar consciência ou compreensão do que faz e do por que faz.” (HOUAISS, 2001, p. 2607) A definição que talvez melhor se aplique ao protagonista dessa obra seja a terceira, a qual afirma que o sonâmbulo é alguém que toma decisões sem consciência, ou seja, é aquele que age não se sabe por qual razão. É exatamente assim que se apresenta o narrador do romance: os episódios vividos por esse personagem o acometem, pois sendo um sujeito passivo, furta-se ao trabalho de tomar decisões. Não se sabe a origem dos demais personagens tampouco as circunstâncias que os rodeiam. Na realidade, quem conta a história está dormindo, mas levanta, fala e conta ao leitor os fragmentos dos quais se lembra. O narrador, inclusive, assume-se dessa forma:

Caminho eu acho feito o sonâmbulo que sou. (...) Caminho eu acho que como um surto ambulante excretado de um fantasma. Caminho rápido agora, como que reassumindo energias porque sei que comigo ninguém pode. Como sonâmbulo fujo melhor que qualquer lúcido. Como sonâmbulo encarno um corpo inverídico, um trapaceiro da aparência, um equívoco da vista. (NOLL, 1999, p. 71)

Como dito anteriormente, o fio norteador da narrativa é a temática da preguiça, mote do romance. As descrições do que seria esse estado são tão repetitivas que o leitor acaba sendo também tomado pelo tédio. Possivelmente essa seja a intenção na recorrência descritiva desse “pecado”, cuja melhor colocação está no trecho a seguir:

Seria isso que chamavam de preguiça? Esta insuficiência em se fazer carne, mantendo o pensamento ocupado de si mesmo, e nesse afã mental impossível desgarrar-se para um flutuação que só conhece alívio ao produzir um tipo estranho de sono: aquele que não gera descanso, levando o usuário a parasitar numa espécie de elefantíase da imaginação. (NOLL, 1999, p. 75)

Esse estado permanente no qual se apresenta o protagonista é acompanhado do adoecimento: “(...) tudo me doía, a coluna, os membros, as juntas, o fígado, mas isso ainda não me levaria. Eu preferia usar as dores como álibi para não precisar entrar demais na rede humana (...).” (NOLL, 1999, p. 77) A enfermidade desconhecida leva o personagem a ser um dos pacientes do programa para o qual a filha trabalhava. Contudo, ele não admite a falência física e justifica seu estado como sendo letárgico e não convalescente: “Era isso que deveria estar martirizando os membros do Programa: terem de contemplar em mim um estado vegetativo, quase, morte sem óbito, e não uma indolência caricata, angustiosa, agônica, delirante, alucinada por vezes (...).” (NOLL, 1999, p. 75)

Ele afirma, inclusive, que a dor sentida não é exatamente dor, o que é paradoxal, todavia faz sentido quando lida no contexto geral da narrativa, uma vez que o protagonista afunda nessa inércia da qual não consegue sair:

Aqui a dor dói de não doer entende? Por não doer é que dói, se bem explico. Não é bem dor, é um roubo de letargia, ou seja, a tela desfazendo-se no peito sem nunca se consumir inteira, e de súbito uma inflamação um ímpeto e logo a síncope e o raso instante retirando mais e mais de si, até restar uma exclamação madura espetada à flor do abismo como um aviso, ali, escoando escoando seu provimento, perigosamente. (NOLL, 1999, p.82)

Canoas e marolas consegue transmitir aquilo a que se propõe: um sentimento de molícia, apatia e prostração. Temas frequentes em Noll, como o nomadismo e a deterioração

física, aparecem nesse curto romance⁸. Porém, o que diferencia o protagonista dessa obra dos demais personagens do escritor gaúcho é a inércia na qual está mergulhado. Desejando mudança, ele almeja uma vida diferente, mas sente-se impotente, dominado pela letargia, o que torna, por vezes, a narrativa cansativa, pois se espera uma reação do personagem principal, mas isso não acontece: ele vai se aproximando cada vez mais da quietude absoluta, que se concretiza, tendo em vista a metamorfose do protagonista em estado mineral.

Assim como os personagens de *Canoas e Marolas* e de *A céu aberto*, o protagonista de *Acenos e afagos*, publicado em 2008, passa por um processo de metamorfose. De volta ao estilo barroco do primeiro romance, a obra é densa e difícil. Densa por trazer várias histórias sobrepostas. Difícil por ser construída detalhadamente por meio de fluxos de pensamentos desse narrador enigmático que, ao mesmo tempo que se desnuda, esconde-se atrás de pequenos enredos, instantes de ficção surreais.

O narrador em primeira pessoa é um homem, casado com Clara, com quem tem um filho adolescente. O casal tem uma pequena fazenda, da qual proveem os poucos lucros da família. O grande amor da vida do protagonista é um engenheiro, amigo de longa data, com quem o personagem vive uma intensa — e absurda — história de amor. É com esse homem, por exemplo, que o narrador embarca em um submarino alemão repleto de orgias.

Se eu conseguisse na embarcação prazeres interditados na província, se conseguisse deleites carnis inventivos, dar-me-ia por satisfeito. E, nessa onda, que me levem então para nunca mais voltar. Afinal, o que eu ganhava vivendo em Porto Alegre, com uma fome impossível e me fingindo de saciado? (NOLL, 2008, p. 21)

Para o personagem, a partida no submarino é a possibilidade de uma nova vida, apartada do que era familiar, como a esposa e o filho. O desconhecido que beira o fantástico — um submarino alemão do qual pouco se sabe — é a forma redentora encontrada por esse homem para que ele consiga partir e não mais retornar. Como visto no trecho acima, esse personagem sente um desejo constante e nunca se sacia e a partida seria, então, uma forma de preencher as lacunas de sua vida, sobretudo com prazeres sexuais: “Atos lúbricos (...), com um companhia anônima (...) tinham o poder de arejar meu desejo, mas também me deixavam bastante nervoso. Sempre restava o temor de o parceiro eventual usar a sessão de folguedos lascivos como pivô de chantagens” (NOLL, 2008, p. 38-39)

⁸ Pouco extensas, tipograficamente todas as obras da coleção seguem um mesmo padrão: fontes relativamente grandes, capa vermelha e algumas gravuras que ilustram episódios. Os desenhos impressos em *Canoas e marolas* retomam, sobretudo, os espaços: figuras de água, árvore, céu, montanhas, coqueiros.

Essa insegurança sentida por ele, antes da partida, é devido ao receio de que sua família descobrisse seus relacionamentos extra-conjugais, ainda que Clara suspeitasse de sua homossexualidade e de seus sumiços repentinos. Contudo o filho, adolescente, era uma preocupação iminente, pois o personagem não pretendia desapontar o garoto. Por isso o medo de chantagens, uma vez que não conhecia os homens com que se relacionava sexualmente. A partida seria, então, libertadora.

Como explicar sua fuga, então? Oportunamente (e absurdamente) a família não o procura, visto que ele morre e é ressuscitado por uma respiração boca a boca feita por seu amigo engenheiro. Após a ressurreição, desconhecida por sua esposa e filho, os amigos decidem partir no submarino, veículo com o qual o engenheiro chegara a Porto Alegre.

Depois de muitas cenas orgíacas vividas pelo protagonista e o engenheiro, o casal parte para o interior do Mato Grosso, onde viverão uma vida em família. O narrador descreve seu desespero em construir um casamento com o amigo e sua metamorfose: para manter a relação, ele se transforma em uma mulher e pretende, assim, gerar um filho do parceiro. Esse travestimento permite que o personagem assuma uma nova posição, em um corpo feminino, embora precise se manter másculo para satisfazer os desejos de seu marido, agora impotente. Assim, em uma narrativa de metamorfoses, o protagonista se desdobra com o intuito de se mostrar completo ao seu parceiro. Entretanto, as imagens do passado invadem sua memória, e ele passa a rever seu filho, agora transformado em um cachorro, com quem o homem/mulher insinua uma relação incestuosa.

A transfiguração do filho em cachorro, a metamorfose em um corpo feminino e o submarino não são as únicas imagens que causam estranhamento. O personagem chega, inclusive, a se apaixonar por um cabra, animal que engravida do protagonista: “Para preservar seu amor seria capaz de virar bicho, de renunciar à feição humana em troca de sua solicitude para com o meu desejo. Como de praxe, eu me sentia tomado por um desejo insaciável. Um dia fui a seu encontro perto da sanga, e me caiu a ficha: a cabra estava grávida.” (NOLL, 2008, p. 31)

As imagens surreais, assim como as relações sexuais frequentes ao longo da narrativa, convergem para duas possibilidades: o absurdo e o sexo parecem tirar — mesmo que provisoriamente — o protagonista do contato com o mundo, que tanto o incomoda. Assim, fugir do real é a fórmula encontrada por ele para lidar com as dores da aceitação de ele ser quem é. Desta forma, transfigurar-se em outro, ou inventar realidades absurdas, são maneiras criadas para preencher a própria solidão. Quando encontra um cão morto na selva, por exemplo, ele reflete sobre tais questões: “Esse morador da floresta tem a mesma essência mutilada e a mesma

metamorfose da pessoa que agora sou. Ambos encarando de frente a fatalidade de serem comidos pela terra sem choro de ninguém.” (NOLL, 2008, p. 162) Uma outra leitura é a de que, menos do que como desejo de evasão, tais imagens e impulsos surjam como o desejo de comunhão, indistinção com o mundo, onde o protagonista deseja estar, ainda que anonimamente e travestidamente. Contudo, essa entrega absoluta, a fim de integrá-lo a esse universo, fragmenta-o.

Essa mutilação do corpo, percebida, por exemplo, pela perda da libido (“A maturidade traz consequência à libido: Deixei de destilar libido. Deixei de aproveitar o farto pus que escorre da ferida. Passei a ter fome sem poder curá-la. A minha alma reclama, mas não tenho mais a carne que a traduz.” (NOLL, 2008, p. 63)) leva o personagem a questionamentos sobre sua existência. Esse corpo, no qual o tempo deixa marcas, é visto por ele através de sua imagem refletida no espelho, imagem que denuncia a necessidade de se ligar aos outros: “No espelho, você se vê como realmente é: um ser avulso, que precisa urgentemente se ligar a outro, mesmo que esse amante tenha só a duração exata de uma trepada.” (NOLL, 2008, p. 177)

Tais reflexões, que conduzem quase sempre para o âmbito sexual, são pinceladas ao longo de todo o enredo que se apresenta de forma fragmentada. O narrador que, em primeira pessoa, coloca-se como uma instância confusa, dispersa, também se materializa na construção da própria obra. Rafael Martins da Costa afirma, em resenha disponível na página virtual de Noll, que tais fragmentações se verificam também no plano linguístico, já que o autor dispensa o uso de conectores e raramente constrói orações subordinadas.⁹ Os fatos são, portanto, independentes e avulsos.

A efemeridade dos contatos sexuais é justificada pelo narrador, que afirma ser uma pessoa vaga, confusa, com a qual poucos conseguiriam manter relações duradouras, pois ele mesmo se incomodava com aqueles que tentavam “estacionar” em sua vida:

(...) eu não sabia mais o que era tarde, manhã, noite, madrugada. Aliás, essa confusão vinha de longe. Nunca trabalhara com horários. O meu destino parecia se situar fora das circunstâncias. Eu era desde sempre um espaço vago para qualquer um estacionar. Até que eu comesse a espernear para que o invasor sáísse à procura de outras freguesias. (NOLL, 2008, p. 137)

Talvez essa necessidade de se desvencilhar do outro seja a maneira encontrada por ele de não se revelar completamente, de continuar como um anônimo, um ser qualquer: “Sou o anônimo, alguém que pode desaparecer de pronto sem deixar lembranças.” (NOLL, 2008, p.60)

⁹ <http://www.joaogilbertonoll.com.br/ResenhaAcenosEafagos.pdf>

Porém ele afirma ter uma história, embora desgovernada, que o caracteriza como “um homem entre os homens.” (NOLL, 2008, p. 76)

Esse homem que, como muitos outros personagens de Noll — citando o protagonista de *A fúria do corpo*, um mendigo, ou o garoto de *O quieto animal da esquina*, um estuprador — é um marginal. Não completamente como ele gostaria (como no trecho transcrito a seguir), mas ainda assim à margem, valendo-se do absurdo para se reconhecer humano. Ele tem, inclusive, consciência de sua condição e deseja parecer um ser nefasto, alguém que a sociedade condene, como forma de redenção, ou até mesmo de reconstrução de sua estória, como ele pontua a seguir:

Deveria, sim, dar cabo de alguém, quem sabe de mim próprio. Afinal, me encontrava num ambiente com certeza em vésperas de conflagração. Talvez em questão de horas ofereceria os pulsos para um policial pôr as algemas. As duas argolas presas uma a outra por uma corrente deixaram marcas fundas na pele? E na alma? Com os pulsos algemados, eu queria reconhecer o sentimento de ser nefasta para a sociedade, mesmo sem culpa formada, salvo a culpa da paixão. Com as algemas, eu sentiria a minha infância se esboroando pouco a pouco, até chegar a hora em que os meus primeiros anos desaparecessem irremediavelmente. (NOLL, 2008, p. 156-157)

Muito diverso das obras vistas até aqui é o universo que João Gilberto Noll começa a trilhar em 2009: os enredos voltados ao público juvenil. Pela editora Scipione, o gaúcho publica três obras que fazem parte desse projeto: *Sou eu!* (2009) e *O nervo da noite* (2010), contos publicados no formato de caderno de notas, e *Anjo das ondas*, também em 2010, obra em formato de romance.

O nervo da noite conta a história de um jovem anônimo que, apartado dos pais e acompanhado de um cachorro imaginário, vê-se na transição entre dois mundos: a infância e a vida adulta. Para ingressar na maturidade, ele precisa deixar para trás elementos que o prendem à meninice, como sua bicicleta:

Abandonava a sua velha bicicleta porque pressentia que não precisaria mais dela. (...) Ele parecia estar prestes a entrar em um mundo onde aprenderia a vencer distâncias apenas pelo pensamento, um mundo que costumávamos chamar de “futuro”, além da nossa acanhada imaginação. (NOLL, 2010 b, p. 18)

O rapaz tenta controlar o medo causado, não apenas pela solidão daquela noite, mas sobretudo pela perspectiva de um futuro incerto, no qual deveria assumir novas responsabilidades. Encarar a penumbra, sozinho, é uma prova de que ele estaria pronto para os obstáculos que poderiam surgir a seguir.

Ele teria de enfrentar a noite inteira, sem ter a quem chamar. Era isso ser uma criatura adulta? Era isso, despistar o medo para poder chegar ao dia seguinte sem olheiras nem tremores? Aquela noite seria mestra, fazendo do garoto o homem que ele próprio sempre arquitetou no seu imaginário. (NOLL, 2010 b, p. 29)

Rafael Martins da Costa, na apresentação do conto, afirma que o personagem principal está irremediavelmente só, uma vez que sua caminhada em direção à vida adulta é também um despojamento do abrigo do outro. Para o pesquisador, a narrativa está fundada na oposição entre a noite, o mundo do sonho, e a vida diurna, a qual trará para o protagonista as obrigações de uma nova vida, desconhecida por ele até então. (COSTA, 2010 b, p. 11)

Esse isolamento, necessário ao personagem, é descrito por um narrador em terceira pessoa. Diferentemente da maioria dos escritos nollianos, que apresenta narração autodiegética, o narrador de *O nervo da noite* é onisciente em terceira pessoa, o que permite um olhar externo para os sentimentos do jovem protagonista. O distanciamento narrativo, raro em Noll, é a voz adulta analisando a angústia adolescente. Esse ponto de vista, aparentemente neutro, é um contraponto entre duas vozes distintas, porém que se encontram no final, com o garoto tornando-se um homem após a transição. Embora o foco narrativo pareça não ser a voz do menino já adulto, as perguntas feitas pelo garoto são analisadas e respondidas por esse narrador onisciente que parece guiar o protagonista em seu percurso de descoberta e conduz o leitor a se identificar com esse menino confuso.

O desfecho do conto também expressa essa construção, pois o narrador se coloca como espectador de um espetáculo teatral arquitetado pelo garoto: após o fim da noite, o menino encontra um lugar que serve de palco no meio das ruínas da casa. Ele encena, assim, o que seria sua vida dali para frente: uma peça na qual ele deveria atuar constantemente, pois a vida adulta precisa de máscaras, trajes. Na plateia imaginária, encontram-se sua mãe, seu pai e sua irmã:

O garoto avançou até a beira do palco e avistou o amplo espaço da plateia. (...) lá no fundo percebeu, atônito, o pai e a mãe, ambos batendo compassadas palmas. Foi então que se deu conta que seu espetáculo já fora representado e que só lhe restava curvar-se para agradecer (...). Os refletores se apagaram rudes, todos de um vez. (NOLL, 2010 b, p. 38-39)

A figura do personagem ator não é inédita na obra de Noll. Em *Hotel Atlântico* (1989) e *Harmada* (1993), os narradores protagonistas são atores, o que possibilita afirmar que é uma constante, assim como os escritores de *Bandoleiros* (1985), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004). Nos dois casos, atuando e escrevendo ficção, os protagonistas se permitem assumir outras identidades, mascaram-se em seus personagens fictícios, como se fosse necessário ser outro para encontrar a própria identidade.

Essa questão da alteridade, que em *O nervo da noite* aparece com a representação teatral, na qual o outro é o próprio garoto travestido, também está presente nas outras duas obras juvenis.

O conto *Sou eu!* narra as férias de um garoto de uma metrópole que, com a família, vai para Ribeirão do Alto, cidade campesina onde nasceu seu pai. Lá ele conhece um menino de sua idade com quem toma um banho de rio, representando o ritual de passagem da meninice para a maturidade. O menino interiorano, que parece ser o protagonista travestido, é quem desperta os questionamentos ligados à questão da alteridade.

O rapaz urbano mirou fundo os olhos do amigo e indagou calado se ele era aquele caipira mesmo ou esse daqui, do outro lado, esse garoto em temporada de férias na terra do pai. (...) Lembrou a figura que o olhava do lado de lá do lago negro. Fitava-o com o mesmíssimo rosto dele, o contemplado. Exatamente como num espelho. (NOLL, 2009, p. 41)

Esse reconhecimento, porém, só acontece na metade do conto. Inicialmente, o leitor, conduzido também por um narrador em terceira pessoa, acredita estar lendo apenas um episódio das férias de um garoto com seu amigo. A identificação do *menino das cidades* com o *camarada campesino* acontece no decorrer da narrativa, sobretudo após serem mostrados os questionamentos do rapaz frente aos dilemas de ser ele mesmo ou de ocupar o papel do outro, caso lhe fosse permitido: “(...) se pudesse trocar o seu papel com o de outro, ele diria, eu quero, sim, e depois de horas voltaria sôfrego ao espelho para conhecer o súbito estranho que encarnava agora o seu papel de outrora.” (NOLL, 2009, p.19)

O retorno a si mesmo é o fio condutor da estória. Embora o rapaz encontre o outro, deve se adaptar e ser ele mesmo: “Teria de se acostumar com o fato de ocupar continuamente o mesmo corpo. E dele não poderia se extraviar jamais.” (NOLL, 2009, p. 20)

Essa adaptação se dá na esfera do amadurecimento, pois no final da narrativa ele já não é mais o garoto que brincara na água com seu amigo, e sim um homem, com quem ele passa a se identificar, o que justifica, inclusive, o título da obra:

Ele observou as próprias mãos: pareciam as de sempre, sem embaralhá-lo com qualquer outra identidade. Mãos nessas alturas adultas, prontas. Escutou a algazarra de um recreio em uma escola das imediações... e pensou que enfim estava livre da infância. A mãe repetiu, “Quem é?”. Ele então encheu o peito e exclamou, “Sou eu!”. (NOLL, 2009, p. 43)

Essa problemática da busca pela identidade, que acomete os jovens protagonistas dos dois contos citados anteriormente, também norteia o romance juvenil *Anjo da ondas*.

O protagonista da obra agora tem nome e idade: Gustavo, com 15 anos. Dividido entre dois espaços, Londres, onde moram sua mãe e a avó, e Rio de Janeiro, cidade na qual reside seu pai, esse garoto levanta questionamentos ligados não só ao amadurecimento, mas também concernentes ao relacionamento estabelecido entre ele e seus familiares.

No romance, a passagem de um estágio a outro — meninice para vida adulta — não é compreendida muito bem pelo garoto, que se sente perdido, sem identidade alguma. Ele enxerga um outro, um estranho, que é sua figura infantil de um passado próximo e visualiza um eu adulto melancólico: “De uma hora para outra, eu era um estranho tentando manter os resíduos de minha precária identidade. A criança que eu fora não poderia imaginar o homem triste que eu estava a ponto de adotar.” (NOLL, 2010, p. 57)

Porém, essa transição não acontece apenas pelo desdobramento de si mesmo, pois, em *Anjo das ondas*, é através da impossibilidade de relacionamento, tanto com sua mãe e avó quanto com seu pai, que Gustavo declara independência. O garoto vive com as mulheres em Londres e visita seu pai, escritor no Brasil, com frequência. A última viagem à América é o marco da transição entre infância e vida adulta, amadurecimento que ocorre de forma gradativa, pelo desprendimento das figuras que representavam para o protagonista a imagem do passado e a frágil segurança do presente: a avó e a mãe são memórias do que ficou para trás; o pai, a namorada Cristina e o amigo surfista (também Gustavo) representam as figuras do presente. Os questionamentos decorrentes desse desgarramento aparecem ao longo de toda a narrativa:

Fui para a internet e me comuniquei com Cristina. Ela disse que pensava em vir ao meu encontro. Gelei (...). Nem ela poderia me acompanhar na passagem espinhosa para minha independência. Eu não deveria dispor de ninguém além de mim, seja para arrumar as malas, seja para fazer meu check-in, seja para tudo mais. E tudo sem olhar para trás. (NOLL, 2010, p.58)

Mária Cláudia Rodrigues Alves, em um interessante artigo sobre a relação entre *Anjo das ondas* e a poesia de Álvares de Azevedo, ressalta que Gustavo, a seu modo, descobre o

outro dentre de si e, desconstruindo sua própria identidade, começa a delinear um novo eu. (ALVES, 2011, p.44)

Todavia, essa desconstrução não se dá apenas na incursão pelos seus medos e sentimentos, mas também no contato com a família, bem como via deslocamento físico, pois esse garoto, como muitos personagens de Noll, é um viajante. Embora o rapaz se desloque apenas entre Brasil-Inglaterra em razão de seus pais serem separados, a busca pela independência se relaciona com a vontade de viajar, de estar em outros lugares:

Ele não queria nada, nem mesmo a namorada: queria partir para o Polo Norte, África, Uganda, talvez, quem sabe depois as estepes geladas, voltar dessa aventura como um pequeno herói a desbravar agora seu próprio coração, sentindo falta do que ficaria de si mesmo em algum lugar impenetrável, no meio da floresta (...). (NOLL, 2010, p. 38)

Essa pulsão viajante aparece em forma de desejo nos protagonistas juvenis aqui tratados, uma vez que, sendo jovens dependentes de seus pais, eles não poderiam viajar literalmente e o fazem, portanto, pela expressão dessa vontade latente “de ser outro cidadão” que o narrador de *O nervo da noite* chama de fome:

(...) O menino quis estar dentro dele, em seu ventre ruidoso, pois, se conseguisse ir a outros continentes, talvez pudesse aplacar a sua infinita fome de ser outro cidadão, quem sabe na selva africana, aproximando-se de uma tribo remota, indescritível, apartada de todo vício urbano que sua vista engolia em excesso.

Ele seria no início um aventureiro para se entranhar na floresta, depois seria alguém que faria a ponte entre a metrópole e a tribo, e seu nome ficaria conhecido como o daquele que soube abreviar o insano desgaste desses primeiros contatos. (NOLL, 2009, p.33)

Assim, de formas diferentes, os três protagonistas apresentados brevemente têm um mesmo objetivo: tornarem-se adultos. Essa empreitada dolorosa, da qual nenhum deles pode escapar, é atravessada por questionamentos relacionados à alteridade, questionamentos estes que acometem os personagens, sobretudo, após o deslocamento físico. Em *O nervo da noite*, o garoto passa uma noite sozinho¹⁰ em uma casa abandonada, preparando a representação de sua nova vida. Em *Sou eu!* é uma viagem ao interior, mundo diferente para o garoto da cidade, que desperta todas as questões ligadas ao autoconhecimento. *Anjo das ondas* traz um rapaz transitando intercontinentalmente.

¹⁰ Essa solidão só é percebida na metade do conto quando o narrador revela que o cachorro é imaginário, criação que pode ser vista com um ponto de contato com a infância que estava se perdendo: “Ele passa a mão no pelo do animal até sentir que seu tato alisava uma laje cheia de buracos (...) o cão era apenas um anseio de menino, um anseio que os pais não quiseram acolher.” (NOLL, 2010 b, p. 28-29)

O último romance de Noll, *Solidão Continental*, foi publicado em 2013. A oscilação de espaços — Chicago, México e Porto Alegre — é constante e, apesar da divisão em dezessete capítulos, a narrativa não segue uma cronologia definida, já que se trata, sobretudo, de um enredo de memórias dispersas.

O protagonista/narrador é um homem maduro que rememora os tempos, a propósito de uma nova viagem, em que lecionava nos Estados Unidos. Ele relembra seu caso de amor com Bill 28 anos antes, aparentemente o grande amor que tivera, a despeito de ter sido casado com Elvira, de quem pouco se sabe. Aliás, pouco se sabe dos demais personagens, uma vez que o protagonista descreve apenas as sensações causadas pelos encontros, muitas vezes casuais, com cada um que cruza seu caminho.

Porém, ninguém o acompanha. João Bastos, como se autoneomeia para dar entrada em um hospital, é um solitário. Perguntado sobre sua solidão por Mira, adolescente que encontra em um museu, responde:

O senhor está sozinho?, ela indagou. Por algumas horas estou. Notei minha falta com a verdade. Pois eu era um homem dado à perene solidão. Mas disso eu não queria me queixar, não. Apenas tinha pudor de retratar esse estado a conhecidos e desconhecidos. Tinha medo de que alguém se mobilizasse para acabar com o meu isolamento sabe-se lá com que convivas. (NOLL, 2012, p. 41)

O protagonista não consegue estabelecer relações duradouras. Essa efemeridade é também percebida na estrutura da narrativa, com uma escrita torrencial, ainda que não se compare à velocidade dos relatos em *A fúria do corpo* ou *Acenos e Afagos*. Constituído de longos períodos, o leitor consegue mergulhar nos anseios desse personagem, ainda que o entendimento dos fatos fique comprometido, pois em muitos momentos o narrador não consegue explicitar a relação causa-consequência dos episódios narrados. Ferigolo, em análise publicada na “Revista Chilena de Literatura”, ressalta:

O laconismo e a velocidade do relato fazem da existência do protagonista um conjunto de vivências rápidas e repentinas que impossibilitam tanto o conhecimento dos outros com quem ele estabelece contato, como a compreensão dos fatos em que ele se envolve. A consequência dessas relações efêmeras, traduzidas em um discurso acelerado (...) ofusca os contornos das personagens, tornando-as meras palavras de origem e destino encobertos, é uma existência marcada pela constante dúvida, pela suspeita frente ao outro, pela impossibilidade de conhecer, de constituir vínculos duradouros, de sentir confiança, de partilhar e trocar experiências, de estabelecer relações de cumplicidade. Uma existência propensa a abrigar, portanto, a sensação de

vazio, de solidão, já que fica negada ao ser a possibilidade de se fundir ao outro ou ao meio, de experimentar a totalidade. (FERIGOLO, 2014, p. 119-120)

Essa falta de vínculos pessoais faz com que o protagonista se questione sobre seu lugar no mundo, colocando-se como um solitário que, por não ter com quem partilhar as emoções, embaralha os fatos, como se a solidão fosse a razão pela qual o personagem não consegue ordenar sua vida. Essa desordem, visível também na construção da narrativa (não linear, fragmentada), é de conhecimento do personagem. Sua narrativa é ébria, e o narrador perde a direção do relato ao longo dele, como fica claro abaixo:

(...) vou à gaveta tomo sete, oito comprimidos, faço isso por noites seguidas, sofro mais uma vez uma grave intoxicação, vivo enjoado, não me alimento, perco quilos, teimosamente tremem minhas mãos, vai-se a memória, confusão mental é como os médicos chamam esse estado, acho que é mais que isso, embora não tenha a exata dimensão das coisas que talvez só eu perceba, perco a direção, saio para ir a algum lugar e dou em outro (...). (NOLL, 2012, p. 85)

Esse embaralhamento narrativo torna-se extremo em passagens surreais, como no excerto em que o protagonista coloca a cabeça no vaso sanitário e aparece nadando em uma piscina azul: “Enfiei a cabeça no vaso e apertei o botão da descarga. (...) Agora, sem as cataratas a rolar no sanitário eu vi a minha imagem no lago calmo do fundo. E saltei. Eu me despedia da renitente realidade na qual nos aferramos para sobreviver.” (NOLL, 2012, p. 23)

O narrador tem consciência da pendularidade de sua narrativa e afirma — após tomar uma pancada na cabeça — apagar e acordar em um hospital, que a cena que acabara de descrever era descabida: “tão radical foi o corte dessa cena para a seguinte que acho impensável que elas tenham se concatenado em sequências contíguas” (NOLL, 2012, p. 87)

Essa confusão temporal, decorrente da sobreposição de ideias e memórias, incomoda o protagonista. Ele teme que sua conturbação emocional se potencialize e, quanto mais busca saná-la, mais ansioso parece ficar. O personagem sente a necessidade de se colocar no “mundo real”, necessidade que demanda esforço, pois ele deseja uma realidade mais palpável para si mesmo:

Será que me acostumaria novamente ao anticlímax do Brasil? No entanto, esse anticlímax era do que eu precisava para viver sem sobressaltos um dia após o outro. Já tinha uns anos nas costas, e eu resolvera dar um prosseguimento regular à minha vida. Não é que eu tivesse algum motivo premente de apego à calma. Mas o medo de potencializar a minha conturbação interna sempre pronta a se expandir me avassalava nas insônias, pelas madrugadas...Saía então da cama, voltava a abrir o jornal do dia, entrava na internet para verificar se o mundo continuava doendo ou tudo era apenas um reflexo do meu desmazelo mental. (NOLL, 2012, p. 50)

Essa busca por uma calma é quase uma novidade nos textos de Noll. Romances como *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos*, por exemplo, pregam exatamente o contrário: a busca pelo

prazer se dá na entrega total, levada a cabo principalmente por relações de cunho sexual. A lascívia, tão cara nos primeiros romances, dá lugar a uma maturidade reflexiva, esta que reconhece um passado libertino, mas que agora parece buscar a serenidade. Contudo, essa busca culmina em autoavaliações dolorosas, pois a perda da libido, decorrente da velhice, é um dos aspectos que mais incomoda o protagonista:

Sempre me perguntava se as pessoas percebiam em mim um obcecado pelas coisas do sexo ou do amor ou das coisas duas juntas. Nessa altura um elevado libertino sem ação, mas sempre a postos para cair no conto de qualquer libido espúria. Já um velho animal que não poucas vezes só de roçar o pensamento na pele imaginária já pegava no sono, distendido e lasso, com medo de fracassar. (NOLL, 2012, p. 13)

Em entrevista concedida por Noll ao site G1, o autor afirma que trabalha, desde o início de sua produção, com o mesmo personagem, mesmo que não haja, de um livro para o outro, uma continuidade explícita.¹¹ Essa afirmação é cabível ao personagem de *Solidão continental*. Ele parece refletir sobre suas ações passadas que poderiam ser, perfeitamente, as histórias vividas nos romances anteriores. A inconsequência e a despreocupação com o outro dão lugar à reflexão e ao desejo de “curar feridas”. Essa benevolência, ainda que sutil, é a forma encontrada pelo personagem para esquecer suas próprias dores. Tal comportamento não é percebido nos personagens nollianos anteriores e, caso se trate do mesmo personagem, é visível que a velhice traz a ele uma sabedoria decorrente de experiências:

Pois eu era melhor hoje do que fora tempos atrás quando eu tinha ainda toda a disposição do mundo. Agora, um bocadinho alquebrado, quem sabe não muito longe do fim, eu sabia melhor o quanto valia a fragilidade alheia para que a minha se visse provisoriamente ultrapassada. Se o que doía no outro fosse tratado por mim a minha ferida se esquecia de si e eu me revigorava. (NOLL, 2012, p. 71)

Mas, apesar desse desejo de reparação, é pelo deslocamento que o protagonista busca suprir a sensação de vazio que o acompanha. A libido, aqui adormecida, difere quando comparada às obras anteriores. Entretanto, a problemática da errância continua a mesma: ainda que com uma idade avançada, o protagonista afirma que o caminhar é o que dá sentido à sua vida. Nos demais personagens, a começar pelo mendigo de *A fúria do corpo* e terminar com os adolescentes de *Anjo das ondas*, *Nervo da noite* e *Sou eu!*, o que se percebe é essa mesma necessidade de movimento, seja por viagens reais, pois muitos se deslocam intercontinentalmente, ou emocionalmente - todos os personagens nollianos olham para dentro

¹¹ NOLL, João Gilberto. Entrevista concedida a Luciano Trigo, em setembro de 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/>

de si mesmos. Ferigolo afirma que é com o deslocamento que o protagonista busca preencher a solidão que o acompanha. Segundo a pesquisadora, essa busca constante, ao invés de reinstaurar a calma pelo contato com o outro, dificulta ainda mais as relações estabelecidas entre o personagem principal e os demais, colocando o narrador, novamente, em estado de solidão latente, pois: “sua busca contínua e exaustiva reinstala o vazio, colocando-lhe novamente em errância, reconduzindo-lhe a ruas escuras, a florestas desconhecidas, ao contato repentino com outros seres que nem chegam a tomar forma de tão rápido que aparecem e desaparecem.” (FERIGOLO, 2014, p.122)

Essa sensação de abandono parece se alterar no final de seu último romance, o que também é raro em Noll. A maior parte dos demais romances constroem desfechos mórbidos ou muito abertos, nos quais as narrativas parecem cíclicas, como se os protagonistas continuassem a peregrinar, a andar sem rumo, a encontrar outros personagens com os quais não estabelecem relações duradouras. Em *Solidão continental* esse cenário se altera, pois há uma promessa de “final feliz”: Daiane, empregada do protagonista, tem um bebê e a narrativa termina com os três, juntos, como se esse fosse o começo de uma história nova, o retrato de família “perfeita”.

Seria essa a resposta para os demais romances? A felicidade só poderia ser encontrada no seio de um convívio familiar? Talvez esse desfecho *clichê* seja aberto, pois o romance é tão repleto de imagens surreais que o último capítulo pode ser também um delírio do protagonista, deixando o leitor sem saber o que de fato aconteceu ou não - se é que algo de concreto ocorreu, ou não passaram de devaneios desse homem confuso, sempre remetendo a imagens de um hospital, como se estivesse sempre convalescente, com cicatrizes na cabeça e marcas profundas, o que compromete seu julgamento e a própria construção da narrativa.

O que aproxima a maioria dos personagens mencionados acima é a marginalidade. Todos, de alguma maneira, colocam-se à parte das convenções. Maffesoli afirma que o nomadismo contemporâneo permite a todos viver a marginalidade em um espaço em que não há mais centralidade. (MAFFESOLLI, 2001, p. 132) Isso significa que, independentemente de posição social, gênero, etnia, todos estão propensos a viver como nômades, seja em outro continente, seja na própria cidade. O marginal, portanto, também pode ser qualquer um.

O estuprador, o mendigo, o vagabundo, a prostituta, mas também o ator, o escritor, o professor, enfim, personagens que optam pelo trânsito constante a fim de traçarem novos rumos para suas vidas ou, simplesmente, com o intuito de estarem à mercê do acaso. Assim são os personagens de Noll: prontos para serem acometidos por enredos que alterem o curso de suas vidas (se é que há um curso pré-definido para elas).

Embora o sujeito errante seja então um marginal determinado pela andança, há personagens marginalizados que não são nômades. É o caso de *O quieto animal da esquina*, cujo protagonista passa a maior parte de sua vida em uma fazenda, isolado do contato com pessoas que não a família e os funcionários do local. Um marginal, portanto, por ver-se privado do convívio social em função de um crime cometido no passado.

Independente da razão que torna os protagonistas marginais, a grande maioria desses personagens são anônimos, o que também ressalta o não lugar deles. Renegados, execráveis ou invisíveis, esses homens e mulheres não têm nome. O anonimato das personagens se orienta numa dupla direção: denúncia do sistema, que inibe e sufoca desejos dos indivíduos; evidência de um caráter comum, já que não é preciso ter nome e sobrenome para ter desejos, alegrias ou decepções. Todos podem ser os anônimos de Noll, visto que eles são, antes de tudo, humanos e, movidos por emoções, mostram que independentemente da posição social, do gênero ou do espaço no qual se encontram, são impulsos comuns que movem todas as pessoas.

3- Cinema em Noll

Talvez seja possível dizer que a idéia do cinema (não um filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (...). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELAR, 2007, p. 9)

As relações existentes entre literatura e cinema, sobretudo do filme que se inspira no texto escrito, é tema frequente em inúmeros estudos. Pensar o texto fílmico como adaptação, levando em conta os processos embutidos nas transposições, é o mote de uma extensa fortuna crítica. O contrário, entender como o Cinema influenciou a Literatura desde seu surgimento no final do século XIX, também é motivo de pesquisa e, neste sentido, há um emaranhado de caminhos a ser percorrido.

Pellegrini afirma que as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, ocorreram na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação. (PELLEGRINI, 2013, p. 28) Desta forma, o texto literário, influenciado por novos modelos artísticos, aqui com destaque ao Cinema, aperfeiçoa-se e oferece ao leitor diferentes possibilidades de leitura.

No caso das obras de Noll, a influência das técnicas cinematográficas é perceptível. Schollamer afirma que a prosa da década de 1980 tem dimensão híbrida, pois é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais como a fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. (SCHOLLAMER, 2011, p. 31)

O destaque aqui será dado às referências em Noll sobre o Cinema e filmes produzidos pela indústria a partir de seus textos. Do cinema italiano ao cinema brasileiro, passando por citações de clássicos hollywoodianos, os textos nollianos se valem de diversas menções ao universo cinematográfico e entender como esse diálogo aparece é importante para encorpar as análises das obras do autor feitas até aqui, além de ser fundamental para o objeto central deste trabalho: como os temas de Noll comparecem na adaptação fílmica *Hotel Atlântico*.

O ambiente de uma filmagem é o centro, por exemplo, do primeiro conto de *A máquina do ser*, coletânea publicada em 2006. “No dorso das horas” narra o percurso de um ator em um *set*. O homem percorre os espaços sem ter certeza plena do que deveria fazer em seguida. Não se sabe se ele participa de um teste ou se é de fato a gravação de uma cena, o que fica evidente é o êxtase do ator sendo filmado: “(...) o documentário da minha ação às cegas, por dentro

daquele casarão, não sei se me interessava tanto. Ter, porém, aqueles dois servos de minha fluidez rente a meu corpo por onde eu fosse...pois é ..., isso talvez me desse um apuro propício para me transformar em imagem...(...).” (NOLL, 2006, p.12) A dúvida do protagonista com relação ao que se deve fazer (aqui, no *set* de filmagem), a imprecisão, a incerteza do que vem a seguir e, sobretudo, a presença de personagens alheios ao que os rodeia não é exclusivo deste conto. Tampouco de textos que versam sobre o cinema. O desconhecido, tanto para os personagens quanto para o leitor, é parte integrante da obra nolliana. A diferença aqui é que a câmera parece acompanhar os passos deste homem, como e se se tratasse de um plano sequência, sendo que ele tem plena consciência de que sua movimentação seria transposta em imagem.

Outro conto expõe o cinema como tema central: “Marilyn no inferno”, publicado em *O cego e a dançarina*, primeira reunião de contos de Noll — lançada em 1980 — apresenta o *set* de filmagem do que o narrador em terceira pessoa chama de “primeiro *western* rodado no Brasil” (NOLL, 2008 c, p.37). O protagonista, um rapaz que “adora cinema, vê tantas fitas quanto possível por dia. Às vezes entra às duas e sai à meia-noite.” (NOLL, 2008 c, p.38), é um dos figurantes do filme. Com a mãe doente no hospital, ele precisa de dinheiro e a figuração é uma possibilidade de aliar o lazer à obtenção de algum recurso. Porém, durante as filmagens, o rapaz não consegue se concentrar nas cenas e mistura memórias e fatos. Ele rememora a fala de um tio a respeito dos diretores hollywoodianos que, segundo o parente, usavam violência para que os atores conseguissem contracenar. Marilyn, por exemplo, durante a gravação de *O pecado mora ao lado*, teria recebido 37 chicotadas, tortura que fez com que ela saísse “uma miséria, mas foi assim que ela aprendeu e fez aquela beleza de filme.” (NOLL, 2008 c, p.39) Essa referência à atriz justificaria o título do conto, entretanto é o personagem principal que vai ao inferno via cinema: ele se despe e, nu, cavalga em um dos cavalos da produção, como de fato numa tomada de faroeste. Misturando vertigem e realidade, ele sonha em ser contratado pela rede Globo quando é “cuspidado do cavalo contra o cartaz [do filme *Kung Fu contra os espadachins de Damasco*] que se rasga e recebe um violento jato de sangue no olho de Kung Fu.” (NOLL, 2008 c, p. 41)

Essas referências a nomes conhecidos da indústria cinematográfica, como no conto comentado acima, integram um repertório de imagens cinematográficas do autor, veiculado pelos narradores de ficção, passível de ser partilhado pelos leitores.

Por outro lado, essas menções permitem aos narradores delinear sinteticamente cenas e situações favorecendo que o leitor idealize claramente as imagens. Com histórias fragmentadas, personagens perambulantes e construção ébria, o que resta ao leitor é se valer de

visualizações concretas e efêmeras de espaços, personagens e situações. É o que faz, por exemplo, o narrador de *A fúria do corpo*: Afrodite não é descrita fisicamente, mas é comparada a duas atrizes de renome no cinema, Grace Kelly e Jacqueline Bisset, como evidenciam estes trechos: “Ela se sente uma rosa perfumada. Em algumas datas sente-se rainha. Como hoje: veste-se na frente do espelho, passa lentamente a escova no cabelo, soberana a imagem. Loura e rainha. (...) No primário a chamavam a Grace Kelly dos trópicos, abria a saia xadrez e sorria escondido.” (NOLL, 1989, p. 159); “(...) os cabelos de Afrodite esvoaçam como numa grande escapada em cinemascope Afrodite é Jacqueline Bisset agora percebo com que estrela Afrodite é parecida berro Jacqueline Bisset (...)” (NOLL, 1989, p. 166)

Aqui fica claro que o narrador compara sua musa com esses ícones não apenas para que suas imagens sejam visualizadas e referenciem à Afrodite, mas para ressaltar que essa mulher que ele tanto ama segue os padrões de beleza pré-estabelecidos: é linda, tanto quanto as atrizes mais belas e adoradas de Hollywood. Também há uma ironia ao resgatar sujeitos glamourosos e compará-los a personagens como Afrodite: mendiga e prostituta, ela se iguala a mulheres prestigiadas e é colocada no mesmo patamar que elas, como se o lugar ocupado por essas figuras de renome pudesse ser ocupado por qualquer um.

Há muitas outras referências aos astros do cinema e *Acenos e Afagos* é, provavelmente, uma das obras na qual tais menções aparecem em maior número. O narrador protagonista, casado com Clara antes de forjar a própria morte e partir com o engenheiro, descreve com carinho a relação com sua esposa. Normalmente as referências à felicidade conjugal são feitas no passado, e o seguinte excerto explicita esse jogo com as lembranças:

(...) minha mulher estava deitada, vestindo um baby-doll muito, muito antigo, guardado numa caixa, envolto num papel de seda. Eu às vezes abria a caixa e cheirava seu conteúdo levemente perfumado. Lembrei-me de Carol Baker no filme de mesmo nome, um filme evocação da sumária roupa feminina. O gigantesco cartaz mostrava a atriz deitada num quase berço, de lado, e meio que chupando um dedo.¹² (NOLL, 2008 a, p. 46)

Aqui fica evidente o caráter alusivo da menção. A impressão sensorial denotada pelo cheiro leve da peça, bem como a comparação da roupa feminina da esposa com a da atriz no cartaz é um exemplo do descritivismo de Noll que se vale de referências cinematográficas. É o que ocorre, também, na apresentação que o narrador faz de um personagem secundário do romance de 2008. “O aviador, além de seus óculos de sol clássicos, usava uma jaqueta vermelha em tecido brilhoso, coisa dos anos cinquenta. Um certo ar de James Dean em *Juventude*

¹² O filme citado é provavelmente *Baby-doll* (1956), de Elia Kazan.

transviada.” (NOLL, 2008 a, p. 80). Novamente, a comparação com um dos ícones do cinema estadunidense, James Dean, e a citação de um dos filmes mais conhecidos do ator. Inclusive, o título *Juventude transviada* é simbólico quando reportado ao enredo do romance, pois a aventura na qual embarca o protagonista com seu engenheiro é um ato subversivo e transviado.

As comparações tecidas ao longo do percurso nolliano não só se referem ao cinema norte-americano. A cinematografia brasileira também é frequente em *Acenos e afagos*. Logo no início do romance, o protagonista descreve um pesadelo que ele temia se tornar realidade, valendo-se da comparação com o filme de 1980 de Hector Babenco: “Falei à minha mãe que temia meu pesadelo se transformar em biografia. Nesse pesadelo eu corria nu de uns faróis a me perseguir, como em *Pixote* que fui ver depois.” (NOLL, 2008a, p. 15) *Pixote, a lei do mais fraco* retrata a estória de um garoto órfão que ingressa na vida do crime. Embora a imagem comparada ao filme apareça como pesadelo, a marginalidade é exatamente o lugar do personagem de *Acenos e afagos* e, por extensão, dos demais personagens de Noll.

Outras menções à cinematografia brasileira aparecem. A referência a Domingos de Oliveira, um cineasta brasileiro com vasta produção, emerge duas vezes em Noll, sendo uma delas também no romance de 2008 (“Não podia faturar todos os homens do mundo. Mas bem que gostaria. Em meu modo intermitente, eu seguia, na sua versão homoerótica, o megadesejo de Domingos de Oliveira diante de — claro — todas as mulheres do mundo.”) (NOLL, 2008a, p. 45), e no conto Marabá, em *A máquina do ser* (“Subindo no meio-fio, já do outro lado, em frente aos cartazes “Feminices” de Domingos de Oliveira (...).” (NOLL, 2006, p. 93). Tematizando relações amorosas e o desejo sexual, a referência ao diretor não só demonstra o conhecimento dos narradores em relação ao cinema nacional, como também é simbólico no que se refere à temática, já que a problematização dos encontros amorosos/sexuais é frequente em Noll.

Inclusive, no que concerne aos contatos sexuais, o cinema também é muito presente em duas esferas: a sala de cinema como espaço para encontros dessa natureza, e o próprio cinema de cunho pornográfico, referenciado também pelo autor. Em *A fúria do corpo*, o espaço “sala de cinema” é utilizado como reduto para o extravasamento da libido — tão presente em todo o romance. No trecho a seguir, o protagonista entra em um cinema, onde era projetado *Guerra nas estrelas*, para uma relação de sexo oral com um garoto:

(...) e este ali era o Cinema Roxi onde entramos para ver *Guerra nas estrelas* e nos sentamos na última fila do mezanino e durante a fita tirei meu pau pra fora e o menino chupou ele inteirinho e eu gozei na sua boca. Quando saímos do cinema já era mais de meia noite e fomos caminhando sempre caminhando (...). (NOLL, 1989, p. 61)

Outro trecho que referencia o espaço cinema como um lugar propício para práticas sexuais é o conto “A virgem dos espinhos”, da coletânea *O cego e a dançarina*. O enredo apresenta uma moça que relembra, durante um sexo oral, as percepções olfativas de salas de cinema que, segundo ela, cheiram “esquisito”: “(...) e eu vestindo aquela roupa toda, me atrapalhando, me arranhando, sentindo um cheiro esquisito que eu sentia nos cinemas.” (NOLL, 2008 c, p. 55)

Além desse espaço, escuro, público — mas ambigualmente privado devido à atmosfera penumbrosa que pede uma sala de projeção de filmes — é o cinema de cunho pornográfico que ganha destaque em Noll quando se equivalem cinema e sexo. Alguns protagonistas, claramente espectadores de filmes desse teor, descrevem cenas, comparam a vida ao filme e parecem se inspirar nessa modalidade de cinema em suas próprias relações sexuais. Assistir a filmes com essa temática equivale ao mesmo que ter relações sexuais, como uma catarse que permite o extravasamento do erótico, mesmo que projetado na tela:

(...) entrei no cinema Carlos Gomes, sentei para ver um filme pornô, a mulher parou o carro com a capota arriada e começou a esfregar a mão na xota, pintou um ajuntamento só de homens em volta, um turista japonês filmava tudo, e a mulher como se não visse nada, de olhos cerrados, gozando uma atrás da outra, a xota lambuzada, cor-de-rosa. (NOLL, 2003 b, p. 9)

O personagem narrador de *O quieto animal da esquina* é quem descreve a cena do filme acima. Ele também vai se inspirar na filmografia desse gênero para se relacionar com Amália, uma mulher que quer ter filhos: “(...) na hora de gozar eu tirava o pau de dentro de Amália e gozava em cima da barriga dela, igual ao que eu via nos filmes pornôs, o cara ejaculando fora da mulher que passava a mão pelo esperma e em certos casos lambia.” (NOLL, 2003 b, p. 35) Neste trecho fica claro que o personagem principal não compactua do mesmo desejo de sua parceira, já que não pretende ter filhos. As relações entre pais e filhos são, inclusive, uma temática recorrente na obra nolliana e poucos são os protagonistas que demonstram o desejo da paternidade. Além disso, muitos são órfãos de pais ou foram abandonados por eles. A figura do pai como protetor, provedor ou simplesmente presente na vida dos filhos, é rara, ainda que apareça como tentativa, quase sempre frustrada, como no protagonista de *Acenos e afagos*: “O dormir no mesmo quarto representava a construção de um quadro familiar sólido, diante do filho adolescente. Saio com ele de um cinema agora. Vamos à praça de alimentação. Ele pede um exagero qualquer de sua idade.” (NOLL, 2008 a, p. 41) Aqui, inclusive, o pai quer mostrar a solidez familiar e a ida ao cinema representa atividades corriqueiras para se fazer com o filho adolescente e denotar a aparente normalidade da vida em família.

Entretanto, como já visto anteriormente, esse protagonista não consegue manter seu casamento com Clara, tampouco uma relação de normalidade com o jovem, e forja a própria morte, partindo com o engenheiro, com quem também estabelece um casamento dúbio, metamorfoseando-se em mulher, o que causa nele uma crise de identidade aparente. Os questionamentos que emergem desse novo papel, agora com um corpo hermafrodita, culmina em reflexões que também envolvem o cinema pornográfico:

(...) Hoje eu não possuía programa algum para substituir a minha atribulada atividade carnal. A não ser que o sexo passasse a ser trabalho, não incluindo necessariamente algum deleite. Que eu ficasse empanturrado dessa atividade. Que então, nas horas vagas, eu fosse me afastando do massacre erótico. Seria um razoável profissional de filmes pornô. Com o advento da AIDS, os produtos do sexo passaram a compor um mercado com grande necessidade de corpos. Os atores do setor morriam às pencas pela presença do HIV. No meu caso havia essa indecisão sexual da pélvis como atração extra. (NOLL, 2008 a, p. 181)

Como o sexo ocupa papel central na vida desse personagem, ele acredita que seria um ator razoável para pornografia. Mais uma vez, esse ensejo de atuação, aqui unindo a questão do sexo e da representação. Inclusive, essa vontade de representar as cenas vividas na literatura como se fossem do cinema também comparece em Noll, como no caso de *Bandoleiros*. Cansado dos surtos de loucura do colega Steve, o protagonista pretende matá-lo e seu desejo é fazê-lo valendo-se de uma das grandes cenas — também um *clichê* — do cinema:

Sacudo Steve pelos ombros e grito se ele não parar vou assassiná-lo tão bem como se faz na terra dele- que tal os fotogramas do chuveiro de *Psicose*, não é preciso pegar nada menos manjado, vai com isso mesmo que todo mundo conhece, o sanguezinho dele se escoando pelo ralo, pelo buraco onde tudo acaba. (...) Naquele momento preciso em que eu gritava no deserto noturno que mataria Steve igualzinho à cena do chuveiro em *Psicose*, naquele momento preciso Steve começava a apertar meu pescoço com suas mãos que não sei por que cheiravam mal. Agarrei suas mãos já me sentindo estrangulado- e vi seu velho bíceps. Não tive tempo de calcular que força ainda poderia vir dali, pois assim que Steve começou a apertar meu pescoço ele veio com sua cara toda inchada de cachaça e arremeteu sua boca contra a minha. Só sei, e não sei como, que consegui me desvencilhar daquilo. E consegui fugir. Corri bem uns dez quilômetros pedregosos. Várias vezes caí, me machucava mais, me levantava. (NOLL, 2008 b, p.41/89)

No excerto acima, ainda que o protagonista deseje reproduzir um segmento do filme de Hitchcock, é uma nova cena cinematográfica que ele parece criar: Steve, apertando o pescoço do colega que consegue se soltar e fugir, assemelha-se a um trecho de filme de ação. As várias quedas poderiam ser acompanhadas de uma câmera e os dez quilômetros percorridos — número expressivo para um homem aparentemente ocioso como o protagonista — são dignos de uma tomada de perseguição.

Em *Berkeley em Bellagio* também há alusão a uma cena ícone do cinema presente no aclamado *A noviça rebelde*. Entretanto aqui, diferente do que se configura em *Bandoleiros*, que tenta descrever a cena como a de um filme de ação, são as convenções de idealização amorosa que estão em jogo e é delas que parte o pensamento do protagonista para aplacar seu desejo sexual, tão evidente ao longo de todo o romance. Ambiguamente, o personagem “brinca” com a realização de uma cena semelhante à do filme, mas ao mesmo tempo é dessa imagem que depende o abrandamento do desejo sexual, como se amor e sexo não pudessem caminhar juntos:

(...) muito embora a baixa temperatura, suávamos, eu sei, nós ambos, e a correr como a brincar de pega-pega entramos num quiosque todo esvidraçado, igual àquele de “A noviça rebelde”, quando o romance deles dois começa. Por que havia tanta coisa a descascar até que pudéssemos estar aquém da gente, nos transformarmos em ninguém ou quase nada, e só então, sem nome nem espécie, podermos beijar na boca? Precisei pensar na casta Julie Andrews e no circunspecto viúvo Christopher Plummer no quiosque no meio do bosque do tal filme, para aplacar meu tesão, a baba na cueca (...). (NOLL, 2002, p. 43)

Berkeley em Bellagio é, inclusive, um romance repleto de referências ao cinema em geral. Como escritor, o protagonista pretende encontrar inspiração para seus livros quando está no vilarejo de Bellagio. Evocando o cinema italiano, ao invés de se inspirar, ele percebe que a realidade não compactua com a ficção proposta em grandes filmes produzidos no país: “Quando saiu a conhecer o vilarejo de Bellagio, não conseguiu ver o que esperava encontrar numa aldeia italiana típica de filmes como ‘Cinema Paradiso’, ‘O carteiro e o poeta’; não via como dali poderiam sair histórias autenticamente pessoais, dramas, humor, malícia, tédio.” (NOLL, 2002, p. 21)

São do mesmo romance referências a uma parte da cinematografia brasileira já canonizada. As citações aparecem quando o protagonista mostra a seus alunos, em Berkeley, trechos de filmes dos quais ele afirma gostar.

Enquanto mostrava alguns dos meus filmes brasileiros prediletos, “São Bernardo”, “A hora da estrela”, “O padre e a moça”, “Deus e o diabo...”, “Nunca fomos tão felizes”, “A ilha das flores”, alguns outros, enquanto eu sentia o banzo vago de uma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela minha idéia recorrente do país, bem mais embebida talvez no cinema feito no Rio do que na matéria da bruta realidade- um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existissem mais com esse jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar...(NOLL, 2002, p. 18)

Do trecho acima, duas menções parecem relevantes: a) a citação do longa-metragem *Nunca fomos tão felizes*; b) os filmes listados como representantes de uma identidade nacional

e de um fazer estético “exemplar”. Quanto à menção ao filme de Murilo Salles, pode se pensar numa autorreferência, já que o longa é adaptado do conto “Alguma coisa urgentemente”, da coletânea *O cego e a dançarina*. Já as referências aos filmes de Leon Hirszman, Suzana Amaral, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e Jorge Furtado se voltam para títulos que procuram definir um pouco do que seria o Brasil, ainda que o próprio narrador afirme que talvez essas imagens nem existam mais. A característica comum aos filmes citados, além do tema brasilidade, é a postura criativa dos diretores dessas obras que optam por mostrar personagens marginais dentro do contexto sociocultural — e espacial — de cada época, mas que não deixam de lado a questão humana desses personagens, denotando que a marginalidade não é determinante para caracterizar um indivíduo, ou seja, esses sujeitos têm desejos semelhantes ao de qualquer outra pessoa que almeja a felicidade e a realização, como os personagens de Noll, ainda que eles estejam à deriva sem saber ao certo qual realização desejam alcançar.

Vidas Secas, filme de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, também é citado por Noll. Embora, segundo o narrador, o longa retrate uma realidade de países em desenvolvimento, como “o nosso”, na passagem a seguir ficam evidentes os outros sentidos que o cinema pode aguçar, como a audição, por exemplo:

E quando se sentisse suficientemente segura em seus propósitos quanto a mim, pensei ao mesmo tempo ouvindo o rangido insistente das rodas da carreta do filme “Vidas Secas”, que eu mostrava aos alunos no escuro de um sala coberta de cortinas negras, olhando os retirantes na tela, a mulher com a carga na cabeça que só se vê ainda em países como o nosso. (NOLL, 2002, p. 17)

Os filmes citados acima, embora em outras coordenadas espaço-temporais, retratam de alguma forma o cotidiano de personagens marginais, assim como o fazem os enredos nollianos. O retrato dos desejos desses sujeitos é um dos motes, sobretudo dos romances, que denota a busca constante por prazer e por instantes mínimos de realização. Para isso, personagens em trânsito e estrangeiros são duas frequentes. Não se sentir inserido em grupo, estar à parte, parece ser a realidade de boa parte dos protagonistas nollianos. E talvez um paralelo com um cineasta em particular possa ser traçado a partir de uma citação do narrador de *Solidão Continental*:

Havia uma pequena rocha a meu lado e eu me pus a bater a roupa nela, como eu tinha visto em um filme de Alberto Cavalcanti, lavadeiras batendo a roupa na pedra, elas cantavam enquanto batiam a roupa na pedra para tirar à força a sujeira, e eu não me fiz de rogado e dei para cantar uma canção antiga cantada por minha mãe uma que falava das labaredas dos girassóis seguindo o movimento do astro em pleno meio-dia, horário que talvez fizesse ali, não sei, sei que tinha no meu corpo a mistura da água do rio com novas gotas de suor. (NOLL, 2012, p. 93)

Nesse excerto, uma questão evidente é a trilha sonora que parece acompanhar o personagem enquanto ele lava a roupa. Evocando explicitamente um dos filmes de Alberto Cavalcanti, ainda que não fique evidente qual (talvez *O canto do mar*, 1942), como na referência a *Vidas Secas*, a memória auditiva é acionada e o segmento, além de extremamente sugestivo visualmente, é acompanhado também do som de uma canção. Contudo o que chama a atenção no trecho é a menção a Alberto Cavalcanti. Reconhecido na Europa, tanto como cenógrafo quanto como diretor, ele tem uma extensa obra, pouco difundida no Brasil. Em reportagem publicada na “Folha online”, a propósito do lançamento da biografia do cineasta por Sérgio Calderi, Luiz Fernando Vianna afirma: “Reconhecido como um diretor fundamental na Inglaterra e na França, onde passou a maior parte da vida, este carioca sempre foi visto em seu próprio país como um estrangeiro. Hoje, nem visto ele é mais.” (VIANNA, 2005)

O comentário do jornalista, embora se refira a Cavalcanti, diz muito sobre os personagens nollianos que muitas vezes são de fato estrangeiros, por migrarem para outros países, ou só parecem estrangeiros dentro do próprio país, uma vez que não conseguem se comunicar com o outro, não são aceitos, e caminham incessantemente sem corresponder às expectativas, rebelam-se contra os padrões pré-estabelecidos, “estranhos no ninho”. Personagens que se incomodam diante de muitas situações e para os quais certo tipo de cinema é causa de desconforto, como pode-se ler em “Na correnteza”, conto presente em *A máquina de ser*:

Entrei no cinema. Na tela tudo me estranhava. Não entendia bem a história, a razão de tantas escapadas, tantas pessoas se ferindo ao léu do enredo em correnteza. Das situações reinantes, eu procurava tirar partido. Ia tendo frêmitos, calafrios diante do filme que eu entendia cada vez menos. Mas suas imagens me davam pontadas no peito, agulhadas no cérebro (...). (NOLL, 2006, p. 147)

Já o conto que dá nome ao livro *O cego e a dançarina* faz referências à necessidade de se mostrar (morosamente) como imagem. Desejando registrar os fatos narrados com uma câmera, o narrador observador descreve a cena de forma minuciosa, ainda que o invisível aos olhos da câmera talvez seja também difícil de se descrever em palavras:

(...) muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio. Por isso, de uns tempos para cá, o cinema tem me seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem vãos musicais (embora tantos filmes neguem isso)? Queria olhar e registrar com uma câmera a mulher que dança e o adolescente que vê, uma câmera paciente que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira. Orson Welles me odiaria se me lesse aqui. Perdão, mas preciso dizer o que não tenho certeza mas pressinto que Orson Welles talvez não pressinta. Sei, sei, ele esteve no Rio, inacabou um filme com Grande Otelo, deve ter sentido a fornalha que a Pedra da Urca esconde, sei de tudo isso mas continuo dizendo que o cinema me

ampararia para o que quero mostrar diante da mulher que dança e do adolescente. (NOLL, 2008 c, p. 141)

Essa tentativa de registrar os acontecimentos como se uma câmera filmasse os personagens interagindo também aparece em *A fúria do corpo*. No segmento a seguir, além da preocupação do narrador com o descritivismo — quase em “câmera lenta” — também há uma menção a Cannes, um dos principais festivais de premiação cinematográfica do mundo:

(...) ali está chegando uma bicha lindíssima louríssima de seios à mostra na capota de um carro e ela desce e é levada pela multidão pra cima de uma mesa na calçada e acena pra multidão como se fosse a chegada de uma grande estrela na sessão de Cannes, faz pose sexy para os fotógrafos, desabafa que passa o ano se preparando pra essa noite de glória (...). (NOLL, 1989, p. 150)

É carnaval e todos têm a chance de se sentirem ícones do cinema: o momento do *glamour*, quando o marginal tem sua hora de estrela. Nessa descrição francamente cinematográfica, visualiza-se a personagem encenando e a representação, mais uma vez, aparece como saída para os problemas. Nem que seja por um breve instante, essa personagem é notada, ovacionada e pode se ausentar da vida miserável que leva com a tia que costura para fora.

Os percalços cotidianos podem ser driblados, também, com o cinema como forma de entretenimento. A fim de não pensar nos empecilhos da vida ou simplesmente para fugir do tédio, as obras de Noll mencionam o ato de ver filmes como uma possibilidade de fuga ou como a única opção de ócio: (“Meio da tarde, saí andar pela Nossa Senhora de Copacabana, me dei de cara com o cartaz de um cinema, não havia nada de melhor a fazer (...).” (NOLL, 2003 b, p. 51); (“Santo sim, um garoto que vive numa cidade quase como asceta, sem se dar com ninguém, indo de um cinema a outro (...).” (NOLL, 1996, p. 85); “(...) entre alguns luminosos de cinema e shows de strip-tease, entro num cinema que reprisa Vidas Amargas (...).” (NOLL, 2008 c, p. 52))

Na última citação não é gratuita a aparição — mais uma vez — de um título de Elia Kazan. O filme de 1955 trata do drama de dois irmãos, filhos de uma prostituta, que buscam insistentemente o afeto do pai. Novamente, a menção a um enredo que envolve a problemática familiar, questão tão presente nas histórias nollianas. Isso significa que não se trata exatamente de cinema como entretenimento/estratégia de fuga. Ou, em todo caso, a fuga/entretenimento “traz” o espectador de novo para o universo de problemas que o afetam.

Há outras referências ao universo cinematográfico nas obras de Noll mas, para encerrar as breves considerações expostas aqui, é válido ressaltar que três dos 338 micro contos de *Mínimos Múltiplos Comuns*¹³ trazem o cinema como tema central. O primeiro deles, “A sessão”, trata de um homem interessado em assistir a um filme cujo cartaz mostra os personagens como sendo manchas. Ele próprio se metamorfoseia gradativamente em um borrão e “participa pela primeira vez do enredo de um filme.” (NOLL, 2003 a, p.70) O tema da metamorfose já havia aparecido em outros enredos nollianos, como é o caso do irmão do protagonista de *A céu aberto* que se transforma em uma mulher, e o personagem principal de *Acenos e afagos* que também tem seu corpo masculino transformado em feminino. Tais metamorfoses podem ser entendidas como expressões não realistas de um mesmo gesto de evasão/contestação dos lugares, convenções, códigos e identidades sociais pré-estabelecidos. No caso dos romances, tais personagens se esquivam ou furtam à identidade sexual e aos tabus fundantes da estrutura familiar. Já no conto, a transmutação da vida para o filme representa a fuga da realidade, possivelmente esmagadora, de um homem que cheirava “a pastel”. Esse personagem que passa a viver o enredo de um filme, ainda que seja uma história desempenhada por manchas, assume um novo papel social — que não é desenvolvido por se tratar de uma curta história. Entretanto, outras obras de Noll dão pistas para o destino desse personagem que, a partir de agora, será um rebelde, um contestador, uma mancha quase invisível, porém, que está lá a incomodar.

Assim como no conto anterior, “Cinemascope” fala de um homem que se transforma em um personagem de filme. A diferença aqui é o espaço: trata-se de uma praia no extremo sul do Brasil. Segundo o narrador, é dezembro, venta um pouco, faz sol e não há banhistas. As ações do personagem são descritas detalhadamente: “(...) o homem chegava pacientemente ao cenário. (...) primeiro abre a cadeira de praia. Depois, lentamente, o guarda-sol. E quando senta e olha o mar escuro e poderoso, ele não passa de uma pincelada tremulante, já quase submersa no vasto céu da paisagem.” (NOLL, 2003 a, p. 71) O modo como o narrador descreve o ambiente e o protagonista aproxima-se do movimento de uma câmera, como se ela filmasse esse cenário que, aos poucos, vai sendo preenchido pelo homem que se transfigura em uma

¹³ Publicados em formato de livro em 2003, os 338 micro contos de *Mínimos, múltiplos, comuns* fazem parte de um projeto da *Folha de São Paulo*, no qual Noll publicou, entre 1998 e 2001, as pequenas histórias que não passam de 130 palavras. O livro é dividido em cinco grandes partes que pressupõem uma cronologia da Criação: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo, O retorno. Esses cinco grandes blocos se dividem em capítulos e subcapítulos. Os dois primeiros contos que tematizam o cinema, “A sessão” e “Cinemascope”, fazem parte do subcapítulo “Os camaleônicos”, no qual só há esses dois contos, que estão inseridos no capítulo “Fusões e Metamorfoses”, do qual fazem parte outros onze contos, todos no bloco “Gênese”. Já “O ex-cineclubista” forma sozinho o subcapítulo “Cinemas” do capítulo “O sistema” no bloco “O mundo”.

pincelada. Como o personagem que percebe ser apenas uma mancha, esse homem se funde ao restante do ambiente em um segmento congelado, como em um quadro ou uma fotografia. Essa metamorfose, como a do personagem de *Canoas e marolas* que se transforma em uma pedra, pode ser entendida como lugares de desapareção gozosa dos sujeitos.

Não um personagem de filme, mas um espectador, é o protagonista do conto “O ex-cineclubista”. Disposto a ir ao cinema em uma segunda-feira à tarde para ver um filme pouco esperado “a não ser entre pingados amantes de cinematografias de cantões os mais exóticos” (NOLL, 2003 a, p. 451), esse homem estrábico e mal humorado senta na sala de espera e chora. Pessoas se preocupam com o homem que “nada disse, rosnou, passou as narinas pela manga, levantou-se num ímpeto e assistiu ao melhor filme em muito meses” (NOLL, 2003 a, p. 451). Ao sair, chovia e ele aguarda a estiagem “Tão absorto no filme que se esqueceu de si. E não soube mais voltar.” (NOLL, 2003 a, p. 451) O choro é de emoção, do êxtase por assistir a mais um filme que, de tão chocante, faz com que o personagem se perca de si mesmo: não importa o conteúdo da película, tampouco quem a dirigiu, pois, para o protagonista, assistir a ela transforma sua vida a ponto de não importar o conteúdo do que foi visto. O impacto que o cinema pode causar é o tema central desta pequena história tão rica em implícitos como os demais enredos de *Mínimos, múltiplos, comuns*.

Infere-se dessas breves análises que Noll se utiliza de referências cinematográficas para criar novos sentidos para seus textos: seja para referenciar filmes e atores conhecidos ou a fim de resgatar nomes já esquecidos ou pouco comentados, seja para dar às cenas um tom de tomadas de câmera, o autor se aproveita dessa linguagem que, de alguma forma, transformou o modo de pensar a arte em geral e, no caso da literatura, certamente serve como ferramenta de aprimoramento no trabalho com a linguagem.

Temas tão frequentes na obra nolliana, como o nomadismo e a marginalidade, são referenciados na menção a filmes que também trazem personagens que migram e/ou são vistos como marginais, como é o caso em *América América*, mais um filme de Elia Kazan, citado em “Casimiro”, de *O cego e dançarina*. As escolhas de Noll por enredos ébrios e a aparente desconexão entre um fato e outro em seus romances, além da incorporação de imagens surreais, como em *Acenos e afagos* e *A céu aberto*, podem ser percebidos em um filme argentino, *Um conto chinês*, mencionado em *Solidão continental*. Dirigido por Sebastián Borensztein, o filme trata da vida de um personagem recluso que coleciona notícias incomuns, quase absurdas. Como em Noll, a história mostra relações improváveis, como um chinês que não fala espanhol com um argentino que não sabe mandarim.

Portanto, as referências ao cinema não devem passar despercebidas. Elas dizem muito sobre as escolhas dos narradores nollianos, tanto temáticas quanto estéticas. Embora a proposta deste trabalho não seja analisar minuciosamente tais menções, é fato que elas permitem concluir que o autor foi influenciado pela cinematografia de um modo geral. No caminho inverso, é possível investigar como os temas dele são reconfigurados na tela. É o que se verá adiante.

4- A literatura vai ao cinema

É fato que a adaptação de uma obra literária para os veículos de comunicação visual, com destaque para o cinema, consiste em um processo amplamente complexo, visto que tratam de linguagens diversas. McFarlane (2004, p. 13) ressalta que há uma distinção entre o que pode ser transferido de um meio narrativo para outro e o que necessariamente requer uma adaptação apropriada. O autor diferencia os dois métodos, afirmando que a transferência é usada para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos dos romances são revelados como passíveis de exibição no filme, enquanto a adaptação se refere ao processo pelo qual os princípios romanescos devem encontrar equivalências bastante diferentes na estrutura filmica.

Assim, há processos que não podem ser transpostos de um meio para outro. Para Stam (2008, p.23), a arte da adaptação filmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas, corroborando com a afirmação de McFarlane.

Buscar fidelidade é um erro e a crítica comparada não mais pretende confrontar os textos adaptados com intuito de saber se eles são ou não fiéis aos originais, mesmo porque, como afirma Avelar (2007, p.13), estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução reduziria a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, eliminando o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.

A supressão ou o acréscimo de elementos no filme em relação ao livro podem causar diferentes efeitos de sentido, principalmente no que concerne à recepção da obra pelo espectador. Suzana Amaral utiliza a linguagem cinematográfica para construir significações diferentes daquelas propostas no romance de Noll e isto deve ser levado em conta, pois, embora as adaptações se baseiem em um texto já existente, elas também devem ser vistas como obras originais. Roman Jakobson afirma que a tradução inter-semiótica — ou transmutação — consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais e que este processo só se faz através da transposição criativa (10ª edição, p.65-72), o que, na verdade, vai conferir características próprias às obras adaptadas. Desta forma, colocar as adaptações em evidência é de grande valia para pesquisas no campo de estudos da arte.

A diferença básica e mais evidente entre romance e filme é aquela que se refere à comunicação. Com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. (JOHNSON, 1982, p. 11)

Portanto, o que basicamente separa um do outro é, sobretudo, a forma com a qual o espectador/leitor concebe a informação.

Tem-se, então, com vistas aos textos literários, que os estímulos emotivos vêm após os leitores terem processado operações semânticas e sintáticas guiadas por códigos, organizados em conceitos e materializados em palavras. Aqui a fabulação de significados só acontece depois de processados os signos, tipográficos e temáticos, presentes no papel. Já no cinema, e também na própria televisão, a presença da imagem desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, como risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outros. (AGUIAR, 2003, p. 120-132)

Traçar paralelos entre essas duas modalidades de linguagem não é uma tarefa fácil, principalmente quando pensamos nas diversas relações existentes entre os elementos que constituem esses dois tipos de texto, como pontua Randal Johnson:

A literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido traçar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa. A imagem filmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou uma sequência de palavras comunica principalmente através de uma reação simbólica com sua referente; uma imagem, principalmente através de uma relação icônica e analógica. Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias. (JOHNSON, 1982, p. 28)

O alcance de uma adaptação depende não só da reestruturação das peças narrativas dentro do novo texto cinematográfico, mas da verossimilhança na obra. O problema é que a veracidade esperada do cinema está estritamente relacionada ao modelo dominante, sobretudo à estética hollywoodiana, como postula Robert Stam:

O modelo dominante criou o que veio a ser a pedra de toque estética do cinema hegemônico: a reconstituição de um mundo caracterizado pela coerência interna e pela aparência de continuidade. (...) A estética hollywoodiana convencional promoveu o ideal não somente de enredos lineares, coerentes de causa-efeito (...) mas também de personagens motivados e críveis. (STAM, 2008, p. 30)

Neste sentido, o filme *Hotel Atlântico* se distancia desse padrão hegemônico, pois ainda que o protagonista, como se verá adiante, seja crível, as ações que o movem não estabelecem uma relação de casualidade, distanciando o longa dessa estética convencional. Contudo, como adaptação, reforça a estrutura e os temas propostos por João Gilberto Noll, podendo ser considerada o que John Desmond (2005) chama de “adaptação próxima” (*close adaptation*). O autor classifica as adaptações da literatura para o cinema em três categorias: 1) adaptação próxima — quando a maior parte da narrativa é mantida no filme e poucos elementos são

retirados ou adicionados; 2) livre interpretação — quando a maioria dos elementos são alterados e o texto literário é usado como ponto de partida; 3) adaptação intermediária- quando não segue exatamente nem se afasta inteiramente do texto literário, ocupando um lugar intermediário entre a adaptação próxima e a livre interpretação. Para o autor, essa classificação apenas inicia as discussões, sendo o passo seguinte a análise das alterações propostas pelo cineasta com vistas às consequências que tais escolhas trazem para o produto final. (DESMOND, 2005, p. 3)¹⁴

Tendo isso em vista, a proposta aqui não é confrontar todas as categorias narrativas do romance e do filme e sim buscar recorrências de temas e tentar compreender como eles são reconfigurados no cinema. Assim, as máximas discutidas brevemente a respeito da obra de João Gilberto Noll serão o norte para essa análise. O objetivo é detectar, sobretudo no filme *Hotel Atlântico*, questões pertinentes ao nomadismo, ao anonimato e à marginalidade.

Pelo olhar da cineasta Suzana Amaral, tais temáticas ganham contornos diferentes dos propostos por Noll e o mapeamento de outras obras da autora, também oriundas de obras literárias, é o que se verá a seguir.

4.1- Duas mulheres de Suzana Amaral: Macabéa e Biela

Já reconhecida por *A hora da estrela* (1985), adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector, o retorno de Suzana Amaral ao cinema com *Hotel atlântico* teve boa recepção por parte da crítica. O filme recebeu o prêmio de melhor ator coadjuvante pela atuação de Gero Camilo no festival de cinema do Rio de Janeiro em 2009 e foi selecionado para integrar a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo no mesmo ano.

Amaral, com uma intensa produção para a televisão nos anos em que trabalhou no extinto Câmara Aberta, na TV Cultura, dirigiu três longas metragens. Além de *Hotel atlântico*, os outros dois longas também são adaptações de obras literárias: o já citado *A hora da estrela* (1985) é adaptado do romance (1977) de Clarice Lispector; *Uma vida em segredo* (2002) é uma releitura do livro (1964) de Autran Dourado. Em conversa com Amaral, ela afirma que dar o livro para que os atores leiam é uma forma de direção de atores, o que justifica, por exemplo, a predileção da cineasta pela utilização de roteiros construídos a partir de obras literárias.

Com relação à estética, a diretora opta pela realização de obras mais sóbrias, sem ousadias, utilizando uma montagem tradicional e planos clássicos. Como afirma Ab'Sáber:

¹⁴ Livre tradução feita por mim.

“Suzana Amaral insere-se (...) no movimento de ‘retorno à ordem’ promovido já desde os anos 70, e assumido com toda a força pelos jovens paulistas dos 80.” (AB’SABER, 2003, p.168).

A trajetória acadêmica de Suzana Amaral conta com formação cinematográfica pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e obteve o título de Mestre na Universidade de Nova Iorque, em Direção de Cinema, com o documentário *Minha vida, nossa luta*, sobre mulheres pobres moradoras na periferia de São Paulo. Ainda em Nova Iorque, frequentou curso de direção de atores no *Actors Studio*, escola de arte dramática por onde passaram alguns dos melhores dramaturgos e diretores americanos (CUNHA, 1993, p. 47).

Apesar de sua passagem pelo *Actors Studio*, a diretora afirma que o método deles “é um horror”, posto que os atores precisam trabalhar massivamente com a memória afetiva, o que pode gerar traumas. Amaral prefere seguir a linha de Meisner e Mamet, pois acredita que “interpretar é dizer com verdade, momento a momento, uma circunstância imaginária.”

A característica mais marcante dessa influência no trabalho de Amaral se centra na preparação minuciosa do ator: um tom teatral, no qual as personagens precisam ser reais, através do sentir e da capacidade de presença na atuação, sempre com vistas ao sentimento da personagem e não do próprio ator. Fica claro, no trabalho da cineasta, que há uma preocupação em transmitir ao espectador a realidade das cenas. Ela “imita” a realidade da vida com caracterizações cuidadosas e pela liberdade dada aos atores no momento da atuação, liberdade esta, como afirma a cineasta, assistida, mas que permite ao ator viver a cena com verdade, compreendendo, assim, a situação imaginária transmitida pela trama.

É por isso, inclusive, que ela diz gostar de adaptar livros: ela dá o livro aos atores para que se familiarizem com estas circunstâncias imaginárias. Esta é, sem dúvida, uma técnica de direção de atores, problemática, é verdade, quando pensamos que cada ator pode conceber diferentemente as informações contidas no romance. Contudo, Amaral quer apenas que os atores se familiarizem com as personagens, sendo, portanto, o roteiro e a direção dela que darão as diretrizes reais para a atuação.

Os outros dois longas de Suzana Amaral, como dito anteriormente, são adaptações oriundas da literatura. Em *A hora da estrela*, uma das questões sociais retratadas é a vinda dos nordestinos para o Sudeste em busca de melhores condições de trabalho, embora não fique clara a razão pela qual Macabéa, a protagonista, muda-se para São Paulo.

O trânsito é tema evidente em *A hora da estrela* e o fato de Macabéa ser uma nordestina que tenta a vida no Sudeste é um retrato do Brasil da época, pois a migração era intensa. Tal apontamento levanta outras questões, como por exemplo, a situação de moradia e miséria na

qual viveram — e ainda vivem — os migrantes de diversas regiões do país que tentaram a vida em São Paulo e no Rio de Janeiro. Neste sentido, Kowaric pontua:

Na América Latina, foi fundamentalmente após a Segunda Grande Guerra que a marginalidade urbana apareceu como problema teórico e prático. Na medida em que o ritmo da urbanização se acentuava devido à intensificação das migrações internas, as populações migrantes passaram a se localizar na periferia ou nas áreas decadentes das grandes metrópoles, dando origem ao que se denominou bairros marginais. (KOWARICK, 1985, p. 13)

A afirmação de Kowarick nos leva a pensar os espaços por onde Macabéa circula, locais que condizem com a vida miserável que a nordestina leva: o escritório e o quarto de pensão compartilhado materializam a problemática da marginalidade, principalmente a urbana.

Macabéa, desde o início do filme, aparece como uma mulher resignada, submissa. Nas duas primeiras cenas, limita-se apenas a pronunciar frases como: “O senhor me desculpe. A senhora me desculpe.” Amaral, talvez tentando resolver o problema oriundo da supressão do narrador do romance, Rodrigo S.M., constrói cenas que descrevem o cotidiano da jovem, visto pelos olhos das outras personagens, que acham que ela tem mau cheiro (fala de uma das colegas), que é sonsa (outra colega), que parece um maracujá de gaveta (seu Pereira). Tais impressões das personagens em relação à Macabéa, que no romance são tecidas pelo narrador, traçam seu perfil perante o “outro” que a olha: suja, feia, inocente. O desenrolar da trama confirma a primeira impressão que o espectador tem da moça, sobretudo pelo olhar de Olímpico e Glória, que, por serem mais fortes que Macabéa em vários sentidos, reduzem-na, deixam-na menor, sempre por meio da comparação, ou seja, para que possam se afirmar dentro do mundo, é necessário que haja alguém menor que eles, alguém inferior, ainda que não sejam “muito” dentro do sistema, mostrando que, apesar disso, eles são sempre “mais” que a jovem de dezenove anos.

A hora da estrela é construído como mundo diegético onde cada personagem, posição, ou diferença é diante de Macabéa, um julgamento, um peso de valor para sua existência sempre comentada. Todas as relações de um outro com Macabéa serão sempre de poder, sendo seu corpo o lugar final da ausência completa de poder, o receptáculo de todos os desejos de todos os outros que habitam o mundo. (AB’SABER, 2003, p. 169).

Quando Amaral (MANZANO, 1991) afirma que queria um anti-herói, como fora Macunaíma, e que essa é uma das razões que a leva a adaptar *A hora da estrela*, fica claro que a personagem irá aparecer como a própria representação da pobreza (marginalidade) brasileira: suja, feia, inculta, que causa repulsa. Macabéa não é a representação do Brasil, ela é a representação da pobreza do Brasil, da alienação brasileira, diferentemente do que sustenta

Nazário: “Macabéa não representa ninguém, não reivindica nada. É apenas uma dor que pede para ser aliviada, um monstro que escapou às determinações da espécie.” (NAZÁRIO, 1986, p.4). A nordestina não apenas é a personificação da miséria nacional, como do próprio momento em que o país estava inserido, cujas desigualdades sociais se acirravam cada vez mais e a disparidade econômica se tornava algo incômodo.

Lispector se incomodou e construiu Macabéa. Amaral se incomodou com Macabéa de Lispector e construiu a sua: imigrante, humilhada, sem posses, sem ninguém que interceda por ela. Diferente de muitas personagens clichês, a datilógrafa exposta nesta trama é densa, visto que, não só expressa a condição do marginal inserido no contexto de uma grande cidade, como também a posição da mulher frente a uma sociedade que a engole, como pontua Fernão Ramos:

Macabéa é uma moça nortista (...) que enfrenta sozinha a rudeza da cidade grande. Seus dilemas, no entanto, não aparecem reduzidos à violência do conflito com a nova realidade social, mas atravessam a própria condição feminina da personagem. A narrativa, conseguindo construir uma personagem de bastante espessura, encontra facilidades para abordar o mundo através de seus olhos, distanciando-se assim do lugar-comum dos filmes e novelas versando sobre a dureza da cidade grande. (RAMOS, 1998, p. 155)

Tais condições são refletidas em um dos aspectos relevantes do filme: a personagem é moldada a partir de uma deflação da palavra e uma ênfase no gestual-corporal. Ela é percebida nos segmentos em que Macabéa observa atitudes de outros personagens sem nada dizer e, logo em seguida, imita-os. No segmento em que a datilógrafa está se arrumando no quarto, ela observa que uma de suas colegas usa o espelho. Macabéa, que estava sentada na cama, levanta-se, dirige-se ao reflexo de um vidro da janela e arruma os cabelos. Outro momento em que esse observar da moça é notado é quando, tendo visto que Glória mentiu para conseguir dispensa no trabalho, logo em seguida a datilógrafa faz o mesmo e, através da “imitação” inventa para seu Raimundo que precisa ir ao dentista. No dia seguinte, fica sozinha no quarto compartilhado, de folga. Estes dois exemplos provam que Macabéa é uma observadora, atenta, usando, inclusive, das imitações para beneficiar-se - com muito pouco, é verdade.

O silêncio de Macabéa chama a atenção para outros elementos visuais: a sujeira, a pobreza, a falta (de amigos, de família, de dinheiro, de cultura, mas não de sonhos). A moça, quando sozinha, ao encontro de si mesma, sonha, tem luxos, ilusões. O segmento citado acima exemplifica que é através da mentira que Macabéa consegue um dia de folga e o aproveita para ficar sozinha. Nesse momento, ela, já pela manhã, aumenta o volume do rádio, pega um lençol branco e começa a dançar, sorrindo, sonhando. Este lençol serve de protótipo para um traje de

noiva, no qual Macabéa se vê, através do espelho enferrujado de seu quarto, e se descreve: “sou virgem, datilógrafa e gosto de coca-cola.”

Outros temas podem ser percebidos quando tratamos desta personagem. Dentre eles destacam-se: a) a sexualidade: embora não seja visivelmente sensual, Macabéa reconhece seu sexo, ainda que tenha vergonha dele. Há uma cena no metrô, em que a moça fica perto de dois homens e, sendo de estatura menor que eles, fica sob suas axilas, tendo na face uma expressão de contentamento ao exalar tais odores. Enquanto os dois homens conversam, Macabéa nada fala e é, portanto, por intermédio da dimensão gestual-corporal que se exprimem sensações e sensibilidade da personagem. b) invisibilidade: Macabéa é substituível, não faz falta a ninguém e na maior parte das vezes não é notada pelos outros personagens. Um dos exemplos que mais ressalta essa invisibilidade da moça é a cena na casa de Glória, que convida sua colega de escritório para uma festa. Lá um homem se refere à Glória como sendo a única solteira do lugar, como se a nordestina não estivesse no recinto. Macabéa silencia neste segmento. Apenas come compulsivamente, como se só fosse isso que coubesse a ela naquele momento.

O silêncio no cinema é um tema vasto. Em *A hora da estrela*, as fendas geradas pelo silenciamento das personagens são substituídas pelo posicionamento dos atores frente à câmera. Marcélia Cartaxo incorpora as sensações da personagem e tem em sua expressão a mesma vaguidão no olhar de Macabéa de Lispector. Com poucas falas, o silêncio do filme de Amaral dá vazão aos sentimentos das personagens na atuação dos atores.

A protagonista de *A hora da estrela* desperta nas demais personagens e, sobretudo no espectador, dois sentimentos: repulsa e piedade. O primeiro fica expresso em uma cena bem pontual no filme: após a festa na casa de Glória, Macabéa vomita. Ela, marginal, vomita a riqueza, vomita aquilo que não faz parte de sua realidade, vomita o diferente.

Assim como o livro de Lispector, os temas sócio-políticos também estão presentes nesta obra de Amaral. A pobreza, a alienação política, a migração nordestina para o Sudeste, o papel / representação da mulher na sociedade.

Macabéa, mulher e marginal, é a única no filme capaz de articular questionamentos. Em meio a dúvidas, ela tece grandes questões que a sociedade contemporânea e a filosofia ainda têm dificuldade de suprir: O que é cultura? Será que eu sou eu? Feliz serve para quê?

Uma vida em segredo também retrata uma migrante: Biela, interpretada por Sabrina Greve, sai do Fundão (zona rural) e vai para uma pequena cidade. Criada pelo pai, o convívio social se restringia à figura dele e aos empregados. Dada às tarefas domésticas e do campo, Biela se vê obrigada a viver com membros da família que até então pouco conhecia, para que

Conrado, primo de seu pai que vem a falecer, seja seu tutor. A protagonista passa a morar na casa do primo e de sua esposa, Constança, junto aos filhos do casal, Alfeu e Mazília.

O filme de 2002 se inicia com Biela em trânsito. Montada no cavalo e acompanhada de mais dois homens, ela se dirige a um riacho para lavar o rosto: acocora-se, arreando o vestido, o que denota, já na cena inicial, que os hábitos de Biela são brancos e que dificilmente seriam aceitos pela “nova” família, sobretudo quando conhecemos Constança e os filhos na cena seguinte. Com vestido rendado e um xale sobreposto, a matriarca é uma figura imponente. Interpretada por Eliane Giardini, a personagem vai acolher Biela, embora tente transformá-la em uma “dama”, pois deseja que a prima da fazenda seja parte integrante da família, inclusive nos hábitos e vestimentas.

A chegada de Biela é um choque para todos que a esperavam ansiosamente. Ela não corresponde às expectativas que a família tem para uma garota de posses — a moça era a única herdeira da fortuna de seu pai. Vestida com um conjunto de saia longa e blusa amarrotadas e desbotadas, o corpo magro e desajeitado faz com que prima Mazília comente com a mãe sobre a estranheza da moça. De cabeça baixa enquanto Constança a recebe de forma calorosa, a primeira frase que ela elabora, já erguendo o rosto, é “me desculpe se eu fiz esperar”. Como Biela, Macabéa também se desculpava o tempo todo: ambas pedem perdão por ser quem são e por não conseguirem corresponder ao que se espera delas.

São muitas as semelhanças entre as duas protagonistas femininas de Amaral. Ao escutar a cantiga “Se essa rua fosse minha”, tocada no piano por Mazília, Biela se emociona e uma lágrima cai de seu olho. Macabéa também se comove e chora ao ouvir “Una furtiva lágrima”, música que ela escutara na Rádio Relógio. Como a nordestina, Biela tem seus segredos, suas emoções e não deve ser vista apenas como uma caipira que migra para a cidade. Como sugere o título do filme, ela tem uma vida em segredo e essa vida é repleta de sensibilidade.

As protagonistas se colocam como donas do próprio destino, ainda que sejam incitadas por outros personagens a viverem vidas que não se adequam aos seus perfis. Em *Uma vida em segredo*, Constança pressiona Biela a comprar novas roupas, pois acredita que na cidade ela deva se vestir apuradamente. Por ter posses, afirma a mulher, Biela pode comprar as roupas que quiser. A prima discorda, acredita não poder usar tais trajes, porém cede. A costureira começa as provas, Biela aparece visivelmente desconfortável, Constança diz que a gola deve ser alta, enquanto a câmera enquadra a expressão sufocada da moça. Os vestidos ficam prontos e Biela mal consegue andar com eles. Dura, parece um robô. Um dos primos a imita, caçoando da forma como ela se locomove com as novas roupas. Esses trajes são uma forma de repressão: as golas

altas, os babados, as ombreiras, que serviriam para denotar imponência, ao contrário demonstram claustrofobia desse mundo estranho que causa desconforto.

Para introduzir Biela definitivamente na nova vida, Constança idealiza casá-la. Conrado, por sugestão de Constança, convida amigos para jogos de cartas na casa. Um deles, Modesto, troca olhares com Biela, que fica sem graça. Quando vai servir o café a eles, o rapaz pisa no pé dela, que se assusta e corre para o quarto, onde imagina que ele está tocando suas coxas — no fundo ouve-se uma música de suspense, Biela ofegante. Aqui fica claro o desejo sexual reprimido, escondido nessa vida de segredos. A cena traça um paralelo com Macabéa: no quarto, embaixo das cobertas, ela se masturba em sonho e se repreende quando acorda assustada.

Embora Biela não revele tais pensamentos aos demais personagens, assim como Macabéa não o faz, Constança percebe a troca de olhares e cogita casar Biela e Modesto. Conrado acha engraçado, discorda inicialmente afirmando não confiar no pretendente, porém não descarta a possibilidade. Assim, Constança inicia com Biela uma conversa sobre casamento, afirmando que todas as moças devem se casar. A moça diz não ter interesse. O casamento, aqui, aparece como uma imposição da sociedade patriarcal, como se as mulheres que optam por não casar fossem infelizes. O discurso de Constança é conservador e, ao mesmo tempo, excludente, pressupondo que aquelas que não se casam não pertencem ao grupo e, se dependesse de Biela, ela não pertenceria. Contudo, nesse momento da narrativa fílmica, a moça ainda procura agradar os primos, quer se sentir acolhida e, após o pai de Modesto, seu Zico, pedir a Conrado a mão de Biela para seu filho, ela aceita duas semanas mais tarde por pressão da prima, ainda que afirme “Eu não sou de casar”, mas diz sim pois os primos “fazem muito gosto”. Começa o namoro e Modesto questiona Biela sobre seus bens: gado, plantações, dinheiro. Ela desconversa, diz não saber de lucro. Aqui fica claro que o interesse de Modesto é sobretudo financeiro. Mazília comenta com a mãe sobre a conversa e Constança insiste que deve ser assim, pois ele vai cuidar dos bens da prima e, acima de tudo, ele gosta muito da moça. Casamento acertado, Biela experimenta o vestido de noiva e todos se surpreendem com sua beleza.

Mais uma vez é possível aproximá-la de Macabéa que idealizava para si um vestido de noiva que via na vitrine, e que sozinha no quarto, simulava um véu com o lençol e dançava alegre, fantasiando o próprio casamento. O enlace representa para ambas a aceitação da sociedade e a prova da feminilidade pelo travestimento em noiva. Entretanto, essa instituição não é para elas: Modesto foge, deixando Biela à mercê da piedade dos primos. Olímpico, namorado de Macabéa, troca-a por Glória, a colega de escritório da moça.

É a partir da fuga do noivo que Biela decide tomar as rédeas de sua vida. A moça discute com Constança, dizendo que só iria se casar por causa da prima. Nervosa, vai para o quarto e aparece deitada em posição fetal. Levanta, olha-se no espelho e começa a gargalhar. Em seguida chora, rasga suas roupas, desfaz o penteado e, descabelada, toca seu corpo. É o momento de transformação. O que se segue é Biela parada na sala, vestindo as roupas com as quais chegou. Cumprimenta a prima e vai para a cozinha. Começa a pillar violentamente e decide que a partir de agora vai comer com os criados na cozinha. Conrado não se conforma e Constança diz que eles precisam se acostumar, pois “cada um escolhe seu caminho”. Ao entardecer, Biela arruma suas coisas e aparece do lado de fora da casa carregando uma trousse. É um momento de suspense, pois acredita-se que ela voltaria para o Fundão. Sim, ela vai para o fundo, mas para o quarto dos fundos da casa, rancho no qual ficavam as celas dos cavalos. Ela arruma o cômodo e ali passa a viver, ainda com a família, mas agora dentro de um universo particular, livre das amarras sociais outrora impostas pela prima.

É na cozinha, nos afazeres domésticos e na companhia dos empregados que ela se sente acolhida e volta a sorrir. A família passa a ignorá-la, como se não mais fizesse parte da casa. Invisível para Constança e Conrado, Biela é muito querida por Joviana e pelos demais criados com os quais passa a conviver. Nada mais parece abalar a rotina da moça até que, tossindo, surge caminhando pela rua seguida por um cachorro. Já no quarto, ela pergunta ao cão se ele está com fome e o alimenta. Ele geme e ela o pega no colo, indagando: “como que largaro ocê assim ói. Nossa, todo sujo, maltratado, de onde será que cê veio, heim? Hm. Cê qué ser meu? Heim? Cê qué ser meu? Eu vou cuida docê. E depois se você quiser ir embora cê vai. Se não cê fica aqui sendo meu. Mas eu vou precisar te botar um nome em você, Mas num vai ser hoje não.” O cão a lambe, ela sorri e ambos aparecem dormindo na cama. O cão é o personagem que mais se assemelha a Biela: veio de longe, está sozinho, implora por carinho e quer a todo custo agradá-la, como ela havia feito assim que chegara do Fundão. Maltratada, não conseguiu ir embora, ainda que lembrasse de sua mãe alisando seus cabelos quando ainda era menina, sempre com a cantiga “Boi da cara preta” ao fundo. Essa música, inclusive, é usada em todo filme, sobretudo quando Biela pensa em sua vida pregressa, invocando a imagem da mãe e do monjolo.

O cão passa a ocupar papel importante na vida de Biela que o nomeia de Vismundo. Ela o adentra, brinca e fala a ele sobre o Fundão. Certa noite, o animal foge e a dona sai para procurá-lo no meio da chuva. Sem encontrá-lo, retorna à casa e o vê deitado na cama. Abatida, abraça-o carinhosamente. Diferente do relacionamento com a família e até do carinho com os empregados, Biela sente-se responsável por Vismundo e, pela primeira vez, ocupa o lugar de

cuidadora e não o contrário. Contudo, esse papel dura pouco, pois em seguida ela adoece e morre. Inadequada, Biela não tem espaço de locução. O que resta dela são apenas suas memórias: o barulho da água e a imagem do monjolo da fazenda do Fundão.

Esse desfecho também se aproxima muito do final proposto para Macabéa e, em certa medida, para o ator de *Hotel atlântico*: os três protagonistas morrem. Em *A hora da estrela*, a protagonista, após escutar da cartomante que teria um futuro grandioso, é atropelada por uma Mercedes Bens. Em meio ao delírio, a moça se vê correndo em direção a um homem, possivelmente o estrangeiro das previsões da cartomante Carlota, misturando sonho, realidade e desejos concretizados.

O fim de Macabéa é irônico e o de Biela parece acenar para uma forma de circularidade às portas da morte, assim como o do ator, como se verá mais adiante.

4.2- Noll no Cinema

Além de *Hotel Atlântico*, filme adaptado do romance para as telas em 2009 por Suzana Amaral, há outros dois longas metragens adaptados de obras de Noll: *Harmada*, retorno do diretor Maurice Capovilla, após mais de vinte anos longe das produções, com o filme que estreia oficialmente em 2005, e *Nunca Fomos tão felizes*, lançado em 1983, dirigido por Murilo Salles, inspirado no conto “Alguma coisa urgentemente”, originalmente publicado na coletânea *O cego e a dançarina*. Os demais filmes são curtas metragens: *Rastros do verão*, dirigido por Fabiano Souza e Cristiano Zanella em 1996, inspirado no romance homônimo, e *Fúria* (2006), de Marcelo Laffitte, uma livre adaptação do primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo*.

4.2.1- Fragmentos da vida de um adolescente: de “Alguma coisa urgentemente” para *Nunca fomos tão felizes*

O conto “Alguma coisa urgentemente”, texto de abertura do primeiro livro (a coletânea de contos *O cego e a dançarina*) de João Gilberto Noll, é uma prévia de diversas temáticas que eclodirão na obra do gaúcho ao longo de sua trajetória. Narrado em primeira pessoa por um

adolescente anônimo, o enredo se desenvolve em torno da relação conflituosa do narrador com seu pai que “vivía mudando de trabalho, de mulher e de cidade.” (NOLL, 2008 c, p. 11)

Segundo Costa (2009), a estória começa com a recordação de algumas cenas da sua infância ao lado do pai, quando eles moravam em Porto Alegre. Esse período inicial é marcado por um certo equilíbrio: pai e filho desenvolvem um laço afetivo que, num primeiro momento, evoca a imagem de uma relação familiar arquetípica – passeios rotineiros por praças, permeados por ensinamentos paternos, por exemplo.

O rompimento desse aparente equilíbrio se dá quando o pai é detido: “No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná.” (NOLL, 2008 c, p. 12) Embora muitas coisas pareçam incertas ao longo do enredo, o ano da prisão é preciso. Não há nada explícito no conto a confirmar que a captura do pai tenha sido por motivo político exceto alguns indícios que levam a essa possibilidade: “Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie.” (NOLL, 2008 c, p. 12); “(...) a polícia me odeia, há anos me procura.” (NOLL, 2008 c, p. 17-18) O Ato Institucional número 5, instaurado em dezembro de 1968, inicia o período mais truculento da ditadura militar brasileira. Assim, a única referência temporal do conto deve ser levada em conta com vistas à problemática política, ainda que o narrador não revele nada sobre a repressão sofrida pelo pai, mesmo porque, dela pouco se sabe.

A tensão política culmina em grandes silêncios e incertezas que no conto se materializam em um apartamento bem mobiliado, mas vazio, cujo proprietário é desconhecido. Esse espaço é inicialmente apenas um lugar de pouso (“ficava tão pouco em casa que não dava importância à sujeira (...).” (NOLL, 2008 c, p. 14)) Há algo de misterioso que envolve o apartamento: “já tinha me acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, por que vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali.” (NOLL, 2008 c, p.14) A necessidade de calar impera em todo o conto. O garoto não consegue pedir ajuda, pois o medo imobiliza e esse era o sentimento que reinava nos anos de chumbo.

Como a mobília do apartamento, os recursos empregados na apresentação da narrativa são parcós, como discorre Flora Süssekind:

Um texto limpo, seco, apenas com vestígios de violência como o conto “Alguma coisa urgentemente” de João Gilberto Noll. Nele, ao invés de excesso e de minúcia, trabalha-se sobretudo com o esboço, o silêncio, o lacunar. E permite-se, assim, ao leitor uma tensa mobilidade por entre esses vazios do texto, esses silêncios de uma representação seca e cuidadosamente pouco emocional do relacionamento entre um ativista político e o filho que mal conhece no curto período que antecede a sua morte. O texto de Noll se distancia da estética do suplício desenvolvida na ficção política pós-64. Nos contos do autor não há minúcias, há sugestão. E é a seco e em silêncio

que se adivinham sofrimentos e violências. E que se transforma um leitor sequioso pela tortura convertida em espetáculo num caçador silencioso de rastros e sinais. (SUSSEKIND, 1985, p. 52-53)

Apesar de ser uma narrativa de sugestões, é possível estabelecer uma cronologia: depois da detenção do pai, o protagonista passa a viver no estado de absoluta orfandade, na casa de uma vizinha e, em seguida, em um colégio interno, inserido numa realidade marcada pela arbitrariedade que se mostra também quando o pai, sem aviso prévio, leva-o do colégio para uma pensão em São Paulo. Mais uma vez sem motivo aparente, eles migram e se instalam em um apartamento emprestado na Avenida Atlântica, em Copacabana, Rio de Janeiro. Sem levantar grandes questionamentos, a vida do menino parece retornar ao equilíbrio do início da narrativa: retoma os estudos, faz novas amizades, encontra o pai esporadicamente. Contudo, a estabilidade é novamente rompida com a fuga deste.

Sozinho, o protagonista precisa fazer *alguma coisa urgentemente*, pois o dinheiro deixado a ele acaba. A prostituição surge como solução: “Eu ontem me prostituí, fui com um homem em troca de trezentas pratas.” (NOLL, 2008c, p. 15) - relata ao pai, que tal como partira, retorna subitamente. Porém, diferente dos demais regressos, desta vez a aura de estabilidade não existe. O pai, visivelmente debilitado, confessa: “Eu vim para morrer. A minha morte vai ser um pouco badalada pelos jornais, a polícia me odeia, há anos me procura.” (NOLL, 2008 c, p. 16-17)

A preocupação do garoto aumenta quando um colega de classe vai até o apartamento saber o motivo da ausência nas aulas. Sem poder dividir suas angústias, despista o amigo, retornando para o quarto onde o pai “estava com os olhos duros olhando para mim” (p.19) e conclui “fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente.” (p.19)

Rafael Martins da Costa (2009) sustenta que, diferentemente de uma narrativa canônica, que tende à organização, o texto de Noll tende à desorganização. Para Costa, pode-se prever que esse esquema produzirá, mais cedo ou mais tarde, um caos, na medida em que toda vez que uma ordem se estabelece, aparece logo um elemento externo desagregador. Assim, não há no conto propriamente um fim, mas a sugestão de que o drama do protagonista permanece sem solução. Nessa medida, a expressão que dá título ao texto sugere um discurso irônico do autor em relação ao seu herói incapaz de dominar seu próprio destino e realizar algo por si próprio.

A inscrição exposta no título direciona a narrativa para um certo suspense que se confirma nas temáticas: o pai perseguido, a clandestinidade, um apartamento misterioso, elementos cabíveis para um enredo de expectativas. Entretanto, tais motes não direcionam os

personagens, pelo contrário, deixam o protagonista à deriva, precisando tomar atitudes urgentes que nunca se concretizam. A única coisa que o garoto faz, como instância narrativa autodiegética, é contar aquilo que aconteceu, embora isso não baste para formar uma intriga.

O que se passa com os personagens, segundo Costa (2009), é uma sequência desconexa de acontecimentos que não levam a lugar nenhum, formando um conto composto de antiações. Para o pesquisador, os outros textos do autor, digressivos, reflexivos e enunciados por narradores comentadores, possuem um enredo, ainda que este seja desinteressante, breve e se organize por meio de uma trama não-linear. Já “Alguma coisa urgentemente” é uma ficção não-digressiva, linear, composta de episódios dispostos num ritmo quase cinematográfico, mas com um antienredo.

Esse ritmo cinematográfico foi aproveitado por Murilo Sales no filme *Nunca fomos tão felizes*, de 1983, inspirado no conto. O longa mantém a mesma aura do texto de Noll, embora a maior parte das categorias narrativas tenha sido alterada. Durante os créditos, fica claro que não se trata de uma adaptação, pois o diretor pontua que o texto fílmico é “baseado no conto ‘Alguma coisa urgentemente’ de João Gilberto Noll”. Embora as adaptações não preservem tudo o que se propõe no texto base, como já discutido anteriormente, ser apenas baseado no conto já dá pistas de que o cineasta utilizou-o somente como espinha dorsal. A maior parte do filme surge como um processo criativo muito diverso daquele que comparece em Noll. Neste sentido, Avellar ressalta:

Para Murilo Salles, em *Nunca fomos tão felizes* (1983), adaptado do livro de contos *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll, “esse assunto de fidelidade” foi resolvido pela infidelidade: Murilo Salles, a rigor, inventou uma história inspirada na situação esboçada no primeiro conto, “Alguma coisa urgentemente”. A história do filme não tem muito a ver com o que está no livro, mas se apoia inteiramente no modo de contar. Como o texto de Noll, o filme apenas insinua sua história. Parece que não narra. Corta. Limita o olhar. Mostra só um pedaço da cena. O que importa se passa fora de quadro. (AVELLAR, 2007, p. 292)

Dividido em oito partes delimitadas por datas entre os dias 20 de novembro e 08 de dezembro, o longa se inicia com a descrição da rotina de um internato em ambiente rural. O protagonista, interpretado por Roberto Bataglin, prefere passar os fins de semana no colégio a ir com um amigo para casa, argumentando “ser um saco” o ambiente familiar do colega. O núcleo social do rapaz se restringe ao universo escolar e apesar das rotinas religiosas, que funcionam como forma de repressão, ele as prefere. O contato com o universo familiar do outro o incomoda por ainda não fazer parte de um.

Mas o cenário se altera quando o pai — interpretado por Cláudio Marzo — o tira do colégio. Em um segmento cheio de silêncios, há apenas sons diegéticos e olhares que nunca se cruzam. A impossibilidade de comunicação, já nesse trecho inicial, antecipa o que permeará toda a narrativa: o garoto, assim como o espectador, não compreende a situação e o pai, por sua vez, argumenta não poder revelar os pormenores de sua conjuntura.

É em um grande apartamento quase vazio em Copacabana que o garoto é instalado. O pai avisa que não vai morar com o filho e que este não deve levar ninguém ao local. A rotina do rapaz se limita a passeios na praia, escutar rádio, vasculhar os armários, bater bola no chão, ações visivelmente tediosas para ele, que decide usar o dinheiro deixado pelo pai para comprar uma guitarra e uma televisão. O tédio, uma temática presente no universo nolliano, evidente em *Canoas e marolas* por exemplo, é reconfigurada na obra de Salles, que mostra o tema sendo impulsionado pela solidão nesse espaço de vazios a serem preenchidos.

A falta — de móveis, de explicações, de ação — representa também a crise de identidade desse garoto que, imerso nesses espaços vazios, busca desesperadamente um sentido para o contexto em que se vê agora. Bernardo Carvalho (1984), em resenha sobre o filme, ressalta que o apartamento vazio transforma-se em espaço neutro, imaginário, deserto, onde tudo está por se construir, e o espectador passa a ser astronauta, nômade, vagando pelo espaço infinito da tela de cinema, numa viagem imóvel dentro da sala de projeção. A televisão, com seus noticiários (e outros seriados que apenas contribuem para o estabelecimento de uma dimensão fantástica, de ficção), bem como algumas manchetes de jornais são os únicos indícios de um possível real nesse espaço onde os personagens se encontram perdidos, flutuantes, sem territórios significantes fixos em que possam estabelecer suas identidades (alegóricas ou não), efetivamente inexistentes.

A questão da paternidade, também abordada de forma contundente na obra de Noll, é um dos temas propulsores no filme de Salles. Textos como *A céu aberto* e *Canoas e Marolas* tratam da relação entre pai e filho, sempre permeada por ausências: no primeiro, o pai abandona os filhos para lutar na guerra; no segundo, a busca por um filha já adulta da qual o pai nada sabe é o mote do romance. No caso de “Alguma coisa urgentemente” e *Nunca fomos tão felizes*, é a busca pela figura paterna que origina os questionamentos do garoto, que pouco sabe sobre ela. E é nessa procura, cheia de silêncios e solidão, que os textos se constroem. A respeito do filme e dessa busca, Carolina Gomes Leme afirma:

O rapaz busca avidamente por qualquer indício que possa ajudá-lo a “desvendar” o pai: nos armários, nas gavetas, nas malas, numa notícia de jornal...E, nessa busca vai desvendando, paulatinamente, o mundo; “descobre” as mulheres e se inteira, a

despeito da própria vontade, do contexto histórico em que vive. A descoberta, lenta e sofrida, não se completa com o final do filme, que trata justamente do processo, da vontade de entender e ao mesmo tempo da falta de meios para compreender e agir no mundo. (LEME, 2013, p.237)

E é tentando desvendar o contexto que envolve sua família que o rapaz descobre quem é a dona do apartamento: Leonor, uma antiga namorada do pai, que diz apenas ter emprestado o imóvel ao antigo amigo. Essa é uma das diversas investidas do garoto na busca por respostas. Em conversa com o pai, ele vê na mesa de jantar uma caixa de fósforos com o nome e endereço de uma boate (Twist), local envolvido em um assassinato cuja manchete o garoto lê em um jornal. Ávido por respostas, ele vai até a casa noturna e interroga pessoas, que nada revelam. É nesse espaço que o garoto conhece uma prostituta que leva para o apartamento.

O filme, uma narrativa de repressões veladas, traz a primeira relação sexual como um ato de violência: na primeira cena de sexo do rapaz, a moça reclama que ele a está machucando. Ou seja, a violência serve como resposta ao isolamento.

Tais cenas não comparecem no conto: nada se sabe sobre o proprietário do apartamento, não há assassinatos, não existem relações com prostitutas. O apelo sexual do filme é bem diverso do texto literário: em Noll, o rapaz se prostitui para conseguir dinheiro. Em Salles, o apelo para a sexualidade emerge das investidas investigativas do garoto e também do desejo de evasão, recalcado pela solidão.

A postura investigativa e a iminência da chegada do pai acenam para um enredo de suspense que não se desenvolve. O que deveria trazer ação ao filme, na verdade o deixa truncado, pois os segmentos são longos, com poucas falas e nenhuma relação de causalidade. Fragmentada, a narrativa leva o espectador a lugar nenhum, assim como também leva o protagonista. Leme (2013, p. 238) ressalta que a construção filmica acentua a angústia da espera por meio da morosidade com que apresenta essas cenas de não ação, com planos relativamente longos ou tomadas da mesma imagem a partir de diferentes ângulos e distâncias. A trilha sonora reforça as imagens, deixando sobressaírem-se os sons diegéticos do mar, do rádio, e da televisão, ou acompanhando-as com uma suave música instrumental. *Nunca fomos tão felizes* é um filme que se constrói sobre a ausência. Ausência do pai. Ausência de palavras. Ausência de explicações. Ausência de ação.

Próximo do desfecho, o enredo continua sem amarras, acenando para um *thriller* que não se concretiza em termos de gênero, como no conto nolliano. Os policiais cercam o prédio e o rapaz vai a um hotel a pedido do pai. O garoto espera pela chegada do pai tanto no

apartamento quanto no hotel, ambos lugares de transição onde só há perguntas. Locais provisórios que são permanentes, são tudo o que o garoto tem para um futuro incerto.

Após esse clímax em que nada se concretiza, o pai pede para o filho arrumar as malas (com quais pertences?) pois eles viajariam, mas não viajam, porque o homem chega ferido. No quarto, agonizando, o pai chama pelo nome do menino: Gabriel. É a última palavra antes da morte que leva com ele todas as respostas para as perguntas do filho, agora órfão, que decide tirar uma foto do pai morto. A fotografia é prova da existência dele, ainda que falecido. Em meio a tantos fragmentos, a imagem congelada do pai é concreta, talvez a única coisa palpável de toda a narrativa, fragmentada e vista pelo viés do garoto, como confirma Avellar:

Uma narração, que se faz assim fragmentada porque o narrador finge que vê do mesmo ponto de vista de Gabriel, o garoto que um dia, oito anos depois de abandonado num colégio interno, é apanhado pelo pai que nem conhece mais e levado para um apartamento vazio na avenida Atlântica. Deixado lá, diante do mar, abandonado de novo, ele tenta descobrir quem é o pai remexendo nas pequenas coisas esquecidas no armário: caixas de fósforos, um pacote de dinheiro, um jornal, uma fotografia, as roupas no cabide, a mala fechada, as passagens de avião. Vemos o filme mais ou menos como Gabriel vê as coisas no armário, mais ou menos como Gabriel vê as coisas em volta dele, o mar, o letreiro luminoso do outro lado da rua, o vendedor de cachorro quente, o pedaço de filme na televisão. Fragmentos aparentemente desligados entre si. E deste modo, na visão, na maneira de ver, no primeiríssimo momento, antes mesmo de ver as pessoas, os objetos e ações, podemos compreender o que o personagem sente. Podemos compreender que o mundo se dá a ver para ele bem deste modo, fragmentado. (AVELLAR, 1984)

O enredo de Murilo Salles traz novos elementos que suscitam mais perguntas que respostas. O olhar do protagonista, adolescente que guia a narrativa autodiegética no conto, e que cede seu olhar para a câmera no filme, leva o leitor/espectador a um universo de não ditos. Assim como no antienredo de Noll, o texto filmico apresenta enigmas insolúveis: não se sabe o papel de Leonor, tampouco os eventos que envolvem o assassinato na boate Twist. As duas narrativas são lacunares, cheias de implícitos, fazendo uma abordagem indireta do contexto político. Em um universo de suposições, ambos deixam feridas abertas, como fora a ditadura do Brasil.

Diferente de enredos que desnudam o regime militar, como *O que é isso companheiro*, romance publicado em 1979 por Fernando Gabeira, ou o filme *Pra frente Brasil*, de 1982, dirigido por Roberto Farias, o conto “Alguma coisa urgentemente” e o filme *Nunca fomos tão felizes* não são explícitos e falam por meio de alegorias: o menino representa essa parcela da população que pouco sabe, perdida em busca de respostas; o pai é o enigma, o desconhecido que luta às escondidas por democracia.

João Manuel dos Santos Cunha (2009, p.330-331) compara conto e filme, postulando que Noll optara por não explicitar a encenação de forma realista-naturalista dos acontecimentos relacionados às lutas de guerrilha urbana nos anos setenta, preferindo localizá-los em algumas marcas textuais de sua narrativa, transitando pelas bordas e dobras da história. Salles também adota a mesma linha memorialista. Seu filme reescreve o texto literário como “rememoração” do passado, formalizando-o não como uma tentativa de erigir em heróis ficcionais as vítimas da repressão, mas como um trabalho de memória que, evidenciando sua fidelidade ao passado, visa à transformação do presente.

4.2.2- Atores em trânsito: *Harmada*, romance e filme

Uma das obras mais aclamadas de Noll, *Harmada* foi considerado um dos cem romances brasileiros essenciais para leitura pela revista *Bravo!*. Publicado em 1993, o livro narra o percurso de um ator de teatro que, em meio a asilos e palcos, tenta reescrever sua história por meio de personagens ficcionais. Como ator, tenta fabular enredos para entreter o público; como diretor, constrói narrativas corrosivas que refletem sua própria trajetória.

Atuar e entreter são os motes, não só do narrador protagonista, como da narrativa como um todo, uma vez que quase todos os personagens retratados estão inseridos, de alguma forma, no mundo dos espetáculos. É o caso de Amanda e Sônia, duas atrizes de uma peça assistida pelo protagonista e com as quais ele vive momentos orgiásticos. Amanda tem um filha recém nascida, Cristina, que aparece adolescente no decorrer da trama. Mais uma vez no mundo do teatro, o personagem narrador decide dirigir Cristina, já na puberdade, em um espetáculo de razoável sucesso. Contudo, antes da fama, o ator/diretor vive momentos peculiares em uma fazenda que cria galos de rinha e em um asilo. Em ambas as ocasiões, o homem reflete sobre sua condição de (ex) ator. A fala dele a seu colega — criador de galos de rinha — após ser deixado no hotel pelas duas atrizes, sem dinheiro para pagar a conta, esboça seu modo de ser: embora não atue mais profissionalmente, esse homem está sempre representando, como se sua vida fosse uma peça teatral:

(...) eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que faço é como se estivesse representando (...) tudo o que estou aqui a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (NOLL, 2003 c, p. 24)

Sem atuar profissionalmente, o protagonista vaga sem rumo, sem trabalho, sem emprego. Com fome, entra em uma fila para pegar uma sopa distribuída para os mais necessitados. Na igreja lotada, um homem profere um discurso que parece se encaixar perfeitamente à situação vivida pelo personagem naquele momento e também reflete a realidade de tantos outros protagonistas nollianos:

O trabalho remove a decadência que espreita. Sem o trabalho somos répteis a rastejar insanos no sentido contrário do tempo. Sem o trabalho os minutos nos encarceram para trás, como se quiséssemos encontrar uma infância que não pode medrar o seu futuro, estéril, quase uma escuridão e antes de nascer. Sem o trabalho a nossa mão, que outrora talvez se incluísse nas operações da vida, toca na superfície enganosa do ócio, deixando-se engolir sem perceber.

Olhei a palma da minha mão com uma ferida arreganhada, vagamente obscena, olhei os olhos do rapaz com os vírus do mundo, e pensei se aquele sermão não seria especialmente para nós dois. (NOLL, 2003 c, p. 28)

Esses seres errantes, sem profissão, ociosos, são frequentes na obra de Noll. Geralmente esses personagens, como já dito anteriormente, vagam por grandes metrópoles e parecem não se preocupar com questões tão caras ao sistema: emprego, *status* social, casa, dinheiro. A filosofia deles é, retomando a máxima em latim, o *Carpe Diem*. Ou seja, buscam viver cada momento, sem planejamento de futuro ou grandes reflexões a respeito do presente, estando à mercê dos eventos que os acometem.

É por um mero acaso, por exemplo, que o protagonista, vagando pela cidade, encontra o que vai ser sua casa por vários anos: um asilo de mendicidade. Ele entra e, por ser muito novo, poderia ficar apenas por um curto período. Entretanto começa a contar histórias aos albergados e o entretenimento proporcionado faz com que os diretores o deixem ficar. É a atuação, portanto, que possibilita o abrigo por longos anos: “Pude ir ficando lá dentro por uma única razão: na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim.” (NOLL, 2003 c, p. 39)

Ele consegue, inclusive, restituir a humanidade de alguns abrigados. A fabulação, aqui, serve como salvação, ou seja, escutar histórias é uma forma de catarse para os sofrimentos vividos por aqueles marginais, tão acostumados ao abandono e à miséria. O ator, através de sua arte, consegue levar vida àqueles que não mais acreditavam nela: “A diretoria da instituição uma tarde me falou: com você os albergados reabilitaram um pouco a latência humana, com as tuas histórias muitos deles já não querem mais rolar como uma pedra, querem é participar desse esforço titânico que faz pulsar a duração das coisas (...)” (NOLL, 2003 c, p. 40)

Porém, ao longo de sua estada no albergue, ele percebe que seu “dom” já não existia mais e se coloca, agora, enquanto um ex-ator: “ (...) eu me tornara definitivamente um ex-ator e, pior, eu me tornara uma imagem corroída do que eu fora; em outras palavras, eu já não passava de um canastrão.” (NOLL, 2003 c, p. 47). Sem uma explicação sólida do porquê atuar passava a ser um desafio, a vida do protagonista passa por uma grande transformação quando reencontra Cris, a suposta filha de Amanda, agora adolescente. Com 14 anos, a garota relata que sua mãe desaparecera havia dois anos e que seu pai embarcara para Bélgica com uma bolsa de estudos para teatro e não viu a filha nascer. Levada pela tristeza do desaparecimento da mãe, a garota encontra certo refúgio na atuação, como se o travestimento em um personagem fosse a salvação para os sofrimentos:

Quando eu andava pelas ruas depois da morte da minha mãe, quando andava por aí sem eira ou vontade de prosseguir, às vezes eu fazia que estava representando, você pode entender, não é? Olha só: eu então procurava um lugar mais elevado, fosse uma caixa vazia deixada pela freira, fosse um banco de praça, uma escadaria, e eu então construía gestos muito disfarçados, olhos, boca, apenas esboçava uma expressão para o rosto, inventava falas que não chegavam propriamente aos lábios, tudo para que ninguém me notasse ali representando (...) (NOLL, 2003 c, p. 50-51)

Ele decide, então, dirigir Cris em um monólogo que faz sucesso. Depois de reencontrar Bruce, um antigo colega de profissão e ir morar com Cris em seu apartamento, o protagonista tem ascensão financeira significativa devido ao sucesso de público e crítica ao monólogo dirigido por ele e protagonizado pela garota. Em entrevista, Cris afirma que o ator é seu pai - este que, por sua vez, também entra no jogo de encenação. Novamente, a atuação como parte significativa das ações cotidianas, pois, embora o protagonista não atue mais profissionalmente, o travestimento o acompanha. Cerca-o também a consciência da passagem do tempo: ainda que tivesse chegado ao sucesso e a uma boa condição financeira, achava-se preso a um corpo que se degradava: “A princípio tive nojo. Não conseguia me imaginar vivendo no meu corpo sem ser acometido por uma náusea — meio assim como se eu não pudesse suportar a matéria embrutecida que me constituía.” (NOLL, 2003 c, p. 83)

Porém, esse pessimismo não se perpetua no restante da obra. Já próximo ao desfecho, *Harmada* traz uma aura de esperança misturada ao surrealismo. Morando agora sozinho, o narrador se depara com um garoto mudo que o leva à casa de Pedro Harmada, fundador da cidade capital que dá nome ao livro. Estaria o narrador morto, em contato com a origem da cidade (dos tempos)? O desfecho é o fim ou o começo da história da cidade?

O que se sabe é que a conclusão do livro traz uma ponta de esperança, já que o protagonista, além de ter se tornado bem sucedido, consegue se conectar com as origens, o que

também é positivo, ainda que raro nas obras de Noll, como posto anteriormente. Em geral, os protagonistas perdem o contato com o passado e em *Harmada* o desfecho lança luz a uma diferente possibilidade, a de que o passado pode ser a chave para a escrita de um novo futuro.

Vencedor do prêmio de melhor ator em 2003, no Festival de Cinema de Brasília, o filme *Harmada*, protagonizado por Paulo César Pereio e dirigido por Maurice Capovilla, teve seu lançamento comercial apenas em 2005. Com problemas para a captação de recursos e mercado congestionado, como afirmou o diretor em entrevista a Carlos Alberto Mattos (2006, p.234), o filme não atingiu uma bilheteria significativa. Apesar disso, recebeu boas críticas, como a de José Geraldo Couto (2005) que, em resenha para a Folha de São Paulo, chama o filme de “revitalizador”.

O longa é dividido em quatro grandes blocos, cada um deles representando uma tentativa de ascensão do protagonista: o palco, o casamento, o asilo e o encontro com a filha adotiva.

A abertura do filme, como se verá a seguir, acena para uma adaptação próxima segundo os critérios de Desmond (2005). Os créditos iniciais também mencionam essa opção “Adaptação da novela de João Gilberto Noll”, diferente, por exemplo, da abordagem dada ao texto de Murilo Salles, que explicita que seu filme é apenas baseado no conto de Noll, levando os filmes a lugares diferentes em termos de aproximações/distanciamentos entre literatura e cinema.

Assim como uma das cenas iniciais da *Harmada* de Noll, o longa de Capovilla apresenta como introdução um segmento no qual dois homens nadam nus em um rio e um deles desaparece nas águas. Em seguida e sem nenhuma explicação, o outro homem atravessa uma ponte e a cena subsequente se passa no teatro. Mistérios que não se resolvem, personagens que desaparecem sem motivo aparente, enredos dispersos que não se relacionam com os segmentos seguintes são característicos do universo nolliano e participam da trama proposta para o cinema.

Apesar de ambos os textos apresentarem como mote a reflexão a respeito da encenação e do papel do ator, há muitas ponderações sobre o teatro que não aparecem no livro. Do começo ao fim, o filme propõe um olhar sobre a arte da representação e os espaços pelos quais circulam os personagens são usados como cenários para os espetáculos. Amanda, Sônia, o diretor e o protagonista, por exemplo, são presos por atentado ao pudor, acusados de encenar obscenidades na rua. O argumento deles é que a arte deve ser livre e, ainda que em Noll tal premissa não seja evidente, os personagens também buscam um projeto de encenação vinculado à ousadia.

O próprio filme opta por uma estética diferenciada, mais libertária, apresentando longos diálogos — assim como no livro, alguns monólogos inclusive, o que o distancia da filmografia

tradicional e aproxima de um texto dramático. Comparando cinema e teatro, Linda Seger (2007) considera aquele uma mídia imagética por não necessitar de muito diálogo para levar a história adiante, ou para revelar o personagem. Para ela, no teatro, entretanto, a linguagem é um elemento-chave, um meio de explorar ideias. O diálogo revela a humanidade, recorrendo ao ritmo, a uma inversão na frase, a uma palavra particularmente bem escolhida para expressar um determinado subtexto.

Metalinguístico, o longa de Capovilla não só problematiza a estória do protagonista por meio da encenação, como conversa com a origem do teatro quando os personagens decidem apresentar uma peça na praça. Ali, Sônia encarna a comédia e Amanda a tragédia, em uma clara referência aos dois modelos fundamentais do drama que, de alguma forma, também estão projetados no enredo da obra que transita muito entre o cômico e o trágico.

Em Noll, como afirma Villaça (1996), não se sabe bem se o movimento da subjetividade textual como um todo é de busca de identidade, metamorfose ou aceitação deste oscilar entre ser “quase um outro”, ser outros personagens. Para ela, é o exercício da narrativa ficcional que propicia esta oscilação. A encenação em *Harmada* desempenha esse papel, pois é o fazer teatral que assegura esse movimento de ponderação existencial dos personagens. A diferença entre livro e filme nessa esfera é que este se constitui pela função metalinguística, pois é atuando que os atores/personagens discutem o drama e o próprio enredo. Isso só é possível no texto-imagem, pois o código literário é a palavra e não a encenação.

O primeiro bloco do filme, que dura aproximadamente trinta minutos, evidencia as relações entre o protagonista e um grupo de teatro itinerante. Após a partida da trupe, é em uma praia que o personagem aparece sentado, à espera da “sopa dos pobres”. Em notória fragilidade física, com escaras no rosto e um andar cambaleante, o homem se alimenta enquanto observa os miseráveis na fila. Aqui, a câmera assume a posição subjetiva e o espectador parece enxergar aquilo que o protagonista vê: uma extensa fila onde pessoas de diferentes idades esperam o alimento. Ainda que haja uma abordagem de cunho social, esse tratamento não adquire contornos pessimistas, pelo contrário, o segmento seguinte tende ao cômico com uma passeata que pede “trabalho de graça para todos”. Dançando, os manifestantes seguram faixas com a inscrição mencionada, cantando a marchinha “Me dá um dinheiro aí”, em uma passagem crítica e, ao mesmo tempo, bem humorada, teor muito presente no filme de Capovilla. Esse veio jocoso não comparece no livro de Noll que, longe disso, descreve escatologicamente um dos pedintes:

Um olho vazando remela me olha sorrateiro atrás de uma árvore. Um olho só, não vejo o outro escondido atrás de uma árvore. Vazando remela, mas agora percebo não se tratar exatamente de remela, aquele olho está supurado, secreções sérias aumentam

pelos cantos, e de repente aparece o outro olho, ele está em idênticas condições, são dois olhos doentes a me olhar, pertencem a um rapaz, agora vejo, um rapaz que, como eu, sorve uma sopa. (NOLL, 2003 c, p. 27)

Passagens com esse teor são muito comuns em Noll e a problemática social, quando trabalhada por esse viés, ganha contornos mais cruéis. Em *Harmada*, há outros momentos nos quais a figuração escatológica irrompe, como no trecho a seguir: “Abaixei a calça, sentei na privada, e uma enxurrada de merda líquida começou a escorrer do meu cu, assombrando com certeza a boca do vaso com a sua aparência esquisitamente preta, como se aquilo que não parava de escorrer fosse uma mistura de fezes com sangue, sei lá.” (NOLL, 2003 c, p. 49) Aqui, refletindo sobre seu desgaste físico, não é o espelho- objeto comum nos enredos- e sim as fezes que acenam para a fragilidade.

Isso não comparece no filme, que opta por uma abordagem diferente, tanto da questão social, quanto do abatimento visível no personagem — incorporado na caracterização proposta para o ator — que marca o encerramento de cada um dos blocos: após a primeira parte, ele aparece machucado na praia esperando fila para a sopa; já no segundo, depois de receber a notícia da esterilidade junto com o fim do casamento, pede abrigo em um asilo de mendicância, afirmando ser o único responsável pela própria desgraça. Essa estrutura de ascensão e queda também se inspira em Noll, que no romance constrói um personagem consciente de sua trajetória de flutuações:

Antes de sair me olhei pela última vez no espelho do banheiro. Eu suava muito no pescoço e no peito. Uma gota de suor pendurada no lóbulo da orelha, como se um brinco. Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar: nem os resíduos de clareza de ânimo dos velhos tempos com Jane, nem uma tristeza supostamente natural para aquele momento. Eu via em mim naquela hora um homem sóbrio, tentando soprar para fora do meu ombro a poeira das intempéries que eu conhecera até ali. (NOLL, 2003 c, p. 34)

No longa, as reflexões aparecem diluídas em diálogos, monólogos e no exercício da atuação. Entretanto, à diferença do texto literário, inicialmente não parece haver passagem do tempo, tampouco ponderações sobre ela: é o ator Paulo César Pereio quem encarna o protagonista do começo ao fim sem que haja nenhuma alteração em sua caracterização física que comprove uma longa passagem de tempo. Isso rompe com a verossimilhança quando Cris, a filha de Amanda, aparece adolescente no último bloco do filme, enquanto o “ator” continua com o mesmo aspecto, apesar de cerca de quinze anos terem transcorrido. Capovilla afirma que

centrou as atenções no figurino que, segundo ele, eram uma metáfora do processo de travestimento do personagem — que começa nu e termina com um Armani.¹⁵

Esse figurino se altera conforme o protagonista encarna novos personagens na atividade teatral, como ocorre durante sua permanência no albergue/asilo. Como contador de histórias para os albergados, ele se vale de indumentárias diferentes dependendo da situação, envolvendo os demais internos nos processos de travestimento, técnica que parece devolver a humanidade aos abrigados e dá sentido à vida do protagonista. Assim como ele, os demais personagens ali alocados são, de alguma forma, marginais, pois foram relegados da sociedade, apesar de suas profissões: são pintores, carpinteiros, sorveteiros, cabeleireiras. Não importa a posição e função social, todos podem se tornar marginais e, no fim da vida, são vistos como descartáveis. Essa reflexão sobre a velhice é tema em Noll e o fato de o protagonista só conseguir abrigo ali é sintomático, pois é a atuação — abandonada há anos — que o mantém no albergue, que é local também de exclusão, visto pelo prisma de que só idosos são aceitos.

Esse espaço que, tanto em um texto quanto no outro, em hipótese só permite pessoas velhas, é lugar de acolhimento onde não há julgamento sobre a vida pregressa: todos parecem comungar da mesma condição. Um exemplo claro é o de Lucas, que atropelou e matou um flanelinha. Ele conta ao protagonista que nem sempre foi miserável, tinha família, mas que depois do assassinato ficou preso, foi para um manicômio e acabou ali. Regente, rodou o mundo conduzindo orquestras, diferentemente do personagem de Noll, que era advogado, o que ressalta a preocupação de Capovilla em trazer personagens do mundo artístico: atores, diretores, músicos.

No desfecho do terceiro bloco, o protagonista reencontra Cris, possível filha de Amanda, que ele conhecera quando bebê na primeira parte do filme. Agora adolescente, a garota relata o sumiço da mãe e a perambulação até chegar ali. Muito semelhante ao livro, os dois desenvolvem uma relação de pai e filha a ponto de afirmarem esse laço publicamente. Com potencial para atriz, ele decide dirigi-la em um monólogo e para tanto pede ajuda a um amigo diretor, Bruce, que os apoia na empreitada, oferecendo hospedagem inclusive. Aqui as narrativas — quase idênticas em termos de enredo — se encaminham para o desfecho e, ao contrário da decadência visível no final dos blocos anteriores, o personagem se apresenta em clara ascensão, conseguindo dinheiro e fama em decorrência da peça com Cris. No livro, Noll constrói uma metáfora interessante de declínio e progressão:

¹⁵ Entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos. In: MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Não me incomodo em repetir. Desta vez eu falo como se estivesse decidindo pela minha restauração total, eu, eu fiquei aqueles anos todos num asilo de mendigo vendo vários dos meus dentes se dizimarem, eu agora tenho um dinheiro no banco para poder chegar ali, pagar, sair não só com dentes novos mas eu próprio um homem novo, abrindo um sorriso limpo, deixando novamente a minha língua entrar em outra boca sem encontrar agora cáries, ruínas, falhas. (NOLL, 2003 c, p. 63)

Os dentes tratados representam a renovação do protagonista. Cuidar do corpo é fazer o que ele chama de “restauração total”, com o resgate da autoestima. Em Capovilla, é pelo figurino que essa ascensão é perceptível, pois, como posto pelo diretor, o personagem termina travestido com terno de grife. Contudo, esse bem estar dura pouco, pois não há plenitude no sucesso e no dinheiro, como reflete em Noll: “Não, eu não tinha razões para estar satisfeito com absolutamente nada, nem com os nossos olhares que não se mantinham cruzados, nem com a roupa e com os sapatos novos que eu trazia no corpo, muito menos com o meu espetáculo para Cris.” (NOLL, 2003 c, p. 64)

No filme, esse desolamento fica aparente quando Cris decide viver com o namorado. Sozinho, o protagonista perambula desganhado pelas ruas, quando encontra um garoto mudo que o leva à origem: Pedro Harmada que, à semelhança do romance, é o fundador da cidade. A diferença aqui é que esse fundador — o ator que interpreta o namorado de Cris — está participando de um espetáculo, como se tudo até ali pudesse ser encenação. Carnavalizado, o desfecho de Capovilla acena para o travestimento como forma de transformação social e a festa de encerramento é um apanhado de toda a proposta do filme: a teatralização como o único recurso de humanização dos personagens.¹⁶

4.2.3- Corpos em fúria: do romance de Noll ao curta metragem de Laffitte

As obras filmicas curtas exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, isso provavelmente porque a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se “precipitasse”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 114)

¹⁶ Outros elementos também colaboram para essa abordagem, como a utilização de trechos de *A cruzada dos meninos*, do dramaturgo Bertold Brecht.

A fúria do corpo (1981) trata-se do relato de um homem apaixonado, não só por sua musa Afrodite, mas pelos pormenores de cada ser humano, reconhecendo as limitações daqueles que cruzam seu caminho e, principalmente, os desejos que os movem. Essa tentativa de compreensão de si e do outro é corpórea, sobretudo de cunho sexual, já que são os corpos, e a relação estabelecida entre eles, que norteiam esse personagem.

Pouco se sabe a respeito da vida pregressa desse sujeito anônimo que perambula, aparentemente sem rumo, pelas ruas do Rio de Janeiro ao lado de sua companheira, apelidada por ele de Afrodite. Namorados desde a infância, os dois parecem ter se livrado de todos os padrões sociais impostos e decidem viver como mendigos. Roubam, prostituem-se, fazem tudo o que a sociedade chamaria de errado e que os marginalizaria. Porém, a obra vai além, uma vez que tenta mostrar a profundidade de uma relação atravessada por problemas financeiros, pela perda do desejo, pelo amor por outras pessoas, mas nunca pelo ciúme ou pela intolerância. O encontro com os demais personagens leva o protagonista a uma clara percepção: o amor que ele sente por Afrodite é intransponível e até romanesco, idealizado por vezes, sendo que do começo ao fim a adoração por ela é o mote das suas reflexões.

O desprendimento dos padrões preestabelecidos é tematizado ao longo de todo o texto por esse narrador em primeira pessoa. Ele admite que rompe com as expectativas sociais e que essa transgressão é a única forma encontrada para buscar o prazer. São muitas as reflexões feitas por ele ao longo da narrativa, porém uma delas chama a atenção por revelar as concepções que o protagonista tem ao observar a estrutura sócio econômica que move o sistema: “(...) o comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer.” (NOLL, 1989, p. 107)

No trecho acima, o narrador explica sua escolha pela prostituição: ele prefere não ceder às imposições sociais e opta por outra forma de prover seu sustento. Ele se desgarras das amarras, entendidas aqui como marcar ponto no escritório, buscando uma nova maneira de proventos, a venda de seu próprio corpo, como fazia também Afrodite.

Tal reflexão poderia levar a uma leitura sociológica, mas o próprio autor afirma, em entrevista concedida ao jornalista Carlos André Moreira para o jornal eletrônico Zero Hora, que *A fúria do corpo* é um romance orgíaco, não sociológico: “Trato de mendigos, mas não estou interessado em documentar ou usar a mendicância carioca, aliás copacabanense. A mendicância ali é simbólica, é a depauperação humana e a necessidade de suplantá-la através de um laço amoroso, que é conseguido, porque o romance tem final feliz.”

Embora o que norteie essa obra não seja a questão política, no livro existem reflexões importantes com relação ao momento vivido pelo Brasil. Como citado anteriormente, a ditadura militar no país se inicia em 1964, com o golpe que derruba o então presidente João Goulart, estendendo-se até 1985.

Ainda que o protagonista de *A fúria do corpo* não pareça ser alguém altamente politizado, os temas intervenção militar e tortura aparecem. O personagem é preso, sem razão aparente, interrogado, machucado e, finalmente, arrastado e deixado em um beco por dois homens:

Quando vim dar por mim novamente tiravam o capuz da minha cabeça e a venda dos meus olhos e apareceu na minha frente debaixo de uma forte e baixa luz um homem que se apresentou: eu sou o Coronel falou num meio sorriso, e continuou:
-Você tem medo de tortura? (NOLL, 1989, p. 71)

Outro trecho que evidencia o momento político é o desejo expresso pelo protagonista em acompanhar Afrodite no assassinato do ditador: “(...) te acompanharia no assassinio do Ditador, te pediria que o último tiro fosse dado bem na boca do estômago e depois exultaríamos brindando num fogueiro carnavalesco eterno menina, eu e você com o povo da nação em volta (...)” (NOLL, 1989, p. 29)

Aqui, ainda longe de críticas explícitas ao regime, fica claro que o romance é poroso em relação às questões políticas. Nas obras vindouras, poucos são os momentos nos quais os personagens se colocam partidários de um regime ou outro, porém há pistas, como na passagem, de *Solidão continental*, último romance nolliano (2012): “Eu me lembrava das tensas manifestações de minha juventude contra a ditadura militar (...)” (NOLL, 2013, p. 61)

A fúria do corpo aponta para questões sociais, embora não se adeque a convenções prévias. Misturado a esse enfrentamento de mundo via marginalidade, o texto levanta questões relacionadas ao anonimato, ao nomadismo, à sexualidade e à passagem do tempo. Anonimato porque o protagonista poderia ser qualquer um que perambula pelas ruas do Rio de Janeiro. Nomadismo por trazer reflexões ligadas à dificuldade de estar estacionado em um mesmo lugar e a insegurança gerada pela possível rotina. Ambos os temas ficam evidentes, respectivamente, nos dois trechos:

da mulher que um dia eu chamei de Afrodite porque seu nome civil precisei enterrar junto do meu pobre nome para sempre contra essa espreita a cada esquina, não temos nome, idade, feições definidas, somos apenas este momento anônimo (NOLL, 1989, p. 264);

tudo me alicia os ouvidos para entrar na atmosfera difusa de Copacabana e ser mais um dentro dela (...) o ar é de promessas ainda imprecisas e eu caminho sem calcular onde possa dar, meu destino é andar, cumpro o meu como vocês os seus (NOLL, 1989, p. 76).

O narrador, inclusive, irrita-se quando perguntam-lhe o nome e, ao longo de toda a obra, ressalta seu descontentamento com a cobrança de dados dessa natureza, como fica claro nessa passagem:

Alguém tropeça no meu sono e eu grito o nome não digo. Nome não. Não adianta retalhar meus nervos, me inquirir, interrogar, nem mesmo torturar. Nome não. Quando criança me ensinaram assim: nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera, ninguém. Meu nome não. (NOLL, 1989, p.31)

Duas questões podem ser pensadas com relação a esse anonimato: ao mesmo tempo em que o protagonista pode ser qualquer um ou ninguém, pode também adotá-lo como um modo de salvaguardar algo íntimo, singular, precioso e não domesticável.

O desejo de caminhar sem direção e a relutância em revelar dados concretos da identidade são marcas dos romances do escritor gaúcho, ainda que outros temas, como o envelhecimento e a busca pelo prazer, também sejam evidenciados.

Na obra de 1981, a libido do protagonista oscila ao longo do enredo. Ora o desejo sexual é exacerbado, ora nulo. A ausência desse desejo incomoda o personagem, que se sente impotente. Essa impotência não se dá apenas na esfera sexual, mas no plano físico de um modo geral, já que o narrador se descreve como um homem que está envelhecendo, condição percebida pelas marcas deixadas em seu corpo: “esqueço as vozes porque procuro restabelecer contato com meu corpo: pontas de ruínas espetam meus dedos, estou todo cariado, abomino a desintegração de um corpo sem culpa formada, mas nem esbravejar eu posso. Apenas luz...” (Noll, 1989, p. 197) Essa percepção da passagem do tempo é muitas vezes convertida em reflexões a respeito da morte, tema este também muito presente nas obras de Noll. Em *A fúria do corpo* essa imagem aparece, sobretudo, na descrição que o narrador faz sobre os momentos finais de seu pai:

(...) só nos disseram que arteriosclerose é isso- o sujeito já sem canais com a mente vai se esquecendo que existe, e que o estado muitas vezes quando chega à saturação faz com que o indivíduo bata perna atrás do que perdeu, a morte o assalta geralmente quando ele vê que o que perdeu foi a vida e todas as possibilidades, e aí então ele expira como a única solução. (NOLL, 1989, p. 247)

A morte, o envelhecimento, o sexo, o nomadismo, o anonimato, o amor, e muitos outros temas trabalhados ao longo do romance, aparecem nas descrições de eventos dispersos, momentos ficcionais que atravessam a vida dos protagonistas. O narrador tem, inclusive, consciência dessa mistura de eventos que acometem os personagens centrais e das circunstâncias que parecem enredar essas figuras: “digo a Afrodite que com a gente tudo acontece muito rápido, um turbilhão de coisas que parece inverídico, ninguém acredita, somos trucidados e estamos prontos para outra no meio do Carnaval, tudo me parece muito irreal, não sei” (NOLL, 1989, 148)

O curta-metragem *Fúria*, com duração de 18 minutos, lançado em 2006 pelo diretor Marcelo Laffitte, pode ser considerado uma adaptação de livre interpretação — quando a maioria dos elementos são alterados e o texto literário é usado apenas como ponto de partida, segundo a classificação proposta por Desmond (2005). O argumento do curta, assim como o do livro, é a relação de um casal, interpretado por Joana Seibel e Paulo Vespúcio, e os desdobramentos dessa convivência voraz.

Diferente do romance, que tem o espaço “rua” como predominante, o filme concentra sua ação em um quarto imundo, dispensando o tratamento sobre o tema nomadismo, tão presente em Noll. No curta, os corpos buscam o prazer a qualquer custo, sendo as drogas e o sexo as fontes do deleite (ou da fuga). A escolha do diretor ressalta a selvageria dos personagens em suas ações cotidianas - restritas a esse ambiente fechado. Essa opção também realça os segredos de Afrodite, companheira do protagonista que deixa o quarto sem revelar paradeiro, ditando um tom de suspense que não comparece no romance. Perkoski afirma, a respeito do texto nolliano:

Afrodite mantém como cliente um traficante de maconha e cocaína que lhe oferece as drogas como pagamento dos intercursos sexuais. Essas funcionarão, para o narrador, como saídas momentâneas para as ausências de Afrodite em virtude do trabalho. A solidão será preenchida como uso dos alucinógenos como uma tentativa de aplacar o tédio. (...) as drogas gerarão fantasias muitas vezes incompatíveis com a realidade e com o pensamento racional. A noção de tempo também se altera, bem como a percepção do espaço circundante. Pensamentos, sensações e percepções sofrem um entrecruzar-se, gerando, no narrado, uma ruptura tanto em relação à racionalidade quanto à linearidade narrativa. (PERKOSKI, 1994, p.70)

Embora a prostituição não seja clara no filme como é no texto literário, Afrodite também chega com drogas após sua ausência. E é o uso dos narcóticos que origina cenas surreais no curta. A ruptura com a racionalidade que ocorre no romance também se verifica no filme, como é o caso do homem que aparece à porta, cobrando o protagonista, mas que acena apenas para uma alucinação, pois Afrodite não aparenta enxergá-lo. Ou quando os buracos na parede se

transformam, na percepção do personagem, nos olhos de um gato que o inquires e ao que ele responde: “Meu nome não. O que você quer? Pode perguntar o que você quiser mas o meu nome não. Eu não digo. Eu sou tudo e quando menos se espera eu sou nada.”¹⁷

O anonimato, tão caro aos enredos nollianos, é mantido aqui: Afrodite é o nome que o homem inventa para sua companheira — de quem também pouco se sabe. Como no romance, eles podem ser qualquer um ou ninguém, e optam por resguardar suas identidades.

E, assim como no livro, o relacionamento amoroso aparece como uma espécie de salvação para os personagens. Apesar da miséria, do desolamento e dos vícios, um tem ao outro. Laffitte, captando a importância de Afrodite para o protagonista e as referências de que ela é “luz”, desenvolve um segmento representativo dessa temática: provavelmente sem dinheiro para pagar a conta de energia, o serviço é cortado. A luz retorna quando Afrodite entra no quarto, o que se relaciona muito com os segmentos a seguir:

A vida de Afrodite tem luz. (NOLL, 1989, p. 90)

(...) eu me aproximei do lábio trêmulo da Afrodite e abri sua boca e lá de dentro veio a luz de um foco que eu não alcançava o fundo por mais que tentasse, só o facho da luz iluminando a penumbra do amanhecer no apartamento, o facho subia e se alargava a iluminar todo o teto, a Afrodite abriu os olhos, a luz sumiu como por encanto, o encanto agora era a Afrodite abrindo os olhos, me olhando sem qualquer espanto. (NOLL, 1989, p. 101)

Outra semelhança entre os dois textos é a questão do sexo. Além de cenas explícitas, ainda há no filme muitas referências a genitais. Logo no início do curta, o protagonista pronuncia os nomes dos órgãos reprodutores sexuais em vários idiomas, cena que inexiste no romance, porém que muito conversa com o universo nolliano, repleto de menções desse caráter. Os genitais, quase sempre expostos no filme, representam o que resta desses corpos em ruínas e são a conexão entre os dois amantes, quase sempre transando ou se drogando. A música dos créditos também faz alusão ao sexo, em uma clara correspondência a um dos temas chave de ambos os textos: o corpo. Perkosi associa o corpo a um ritual no romance de Noll:

Elevado a um patamar de identidade própria, instituído como elemento principal, o corpo manifesta-se como se fosse o componente primeiro da oferenda de um rito particularizado: é através de sua fúria que o narrador-personagem intentará a busca do transcendente. Através do corporal, o protagonista — intermediado pelo erotismo dos corações — almejará alcançar o sagrado. Celebrará o corpo como um elemento de oferta sacra, em outras palavras, como objeto sacrificial. (PERKOSKI, 1994, p.59)

¹⁷ A questão do olhar no curta será analisada comparativamente mais adiante.

O ritual do qual fala o pesquisador também se apresenta no longa, sobretudo pelo segmento final que narra a morte de Afrodite: após convulsões e vômito, a mulher cai de bruços no chão. O homem a acaricia e, em seguida, transa com o corpo já inerte, dizendo:

Tudo é ao meu favor quando eu admiro tua beleza Afrodite. Você me abandonou, abandonou a fúria, abandonou o corpo. Você não me leva junto, mas seu corpo eu ainda amo. Você viveu o seu inferno, mas agora não, agora é o seu Éden e todo Éden é intransferível. O seu Éden Afrodite é o meu impasse, vou ou fico, vou ou fico, vou ou fico.

A morte dela representa o fim do corpo que se move em busca de prazer e que, mesmo sem vida, é fonte de deleite para outra pessoa. Mas é no sacrifício do corpo de Afrodite que o protagonista encontra a redenção e almeja, nas palavras de Perkoski, alcançar o sagrado. No romance, é contemplando o cadáver que se estabelece a conexão com o sacro, como fica evidente no trecho a seguir: “e eu só sabia ficar ali parado contemplando o corpo morto de Afrodite, me agarrando por vezes à única volúpia possível: a do êxtase do sagrado, a Afrodite pertencendo a tudo sim, estando em tudo, e só restava me prostrar diante de tamanha sagração.” (NOLL, 1989, p. 100)

O filme de Laffitte termina com a morte de Afrodite e a violação de seu corpo. A fúria acaba para ela e continua para o protagonista, que busca o prazer na matéria sem vida. Muito diferente do curta é o fim no romance, que apresenta uma Afrodite ressuscitada perambulando pelas ruas junto de seu companheiro, em uma estrutura cíclica que remete ao início da obra. Em Noll, os contornos sombrios são traçados também pela presença do eterno retorno, em uma estrutura em que os personagens estão sempre fadados a reviver suas experiências. No texto fílmico, a obscuridade é apresentada não só pela morte e solidão do desfecho, mas por toda a narrativa que centra sua ação nesses corpos em fúria para os quais não há carnaval, apenas sexo e drogas.

Marcelo Laffitte transforma um livro que, nas palavras do próprio Noll, é barroco, excessivo, transbordante, com frases que ocupam duas, três páginas até haver um ponto final¹⁸, em um filme com aproximadamente 18 minutos de duração. Para tanto, o diretor opta por centrar sua narrativa na relação entre o protagonista e sua companheira Afrodite, sem dar explicações sobre as ausências da personagem feminina, tampouco apresentar dados biográficos dos dois personagens.

Ao contrário do texto de Noll, que tem o espaço rua como catalisador dos desejos, o quarto imundo é a única locação do filme, instaurando a sensação de claustrofobia que acena

¹⁸ Afirmação presente em entrevista com João Gilberto Noll para o Jornal da Unicamp em setembro de 2010.

para o vício e para o sexo. Os corpos em fúria no carnaval nolliano buscam a redenção na perambulação, enquanto que em Laffitte esses corpos se consomem no espaço fechado que, de algum forma, representa o cerceamento caro em Noll.

5- Hotéis atlânticos

5.1- Errância e atuação: o percurso do ex-ator

Em 1988, Noll recebe uma bolsa da Fundação Vitae para escrever *Hotel Atlântico*, romance que seria publicado no ano seguinte pela editora Rocco. O autor ressalta a dificuldade de se viver de Literatura no Brasil, afirmando que bolsas dessa natureza são fundamentais para uma produção profícua. Outras propostas do gênero surgiriam, como o convite da Universidade de Berkeley, na Califórnia, onde passaria um mês como escritor visitante em 1996. Em 2004, é a King's College que o convida a passar dois meses em Londres como escritor-residente, estada que resulta no romance *Lorde*.

Hotel Atlântico, escrito em seis meses à beira mar, é um romance que, narrado em primeira pessoa, conta a história de um ator desempregado em viagem que se inicia no Rio de Janeiro e termina em Pinhal, no Rio Grande do Sul. O protagonista, com cerca de quarenta anos, está, a semelhança de muitos outros já caracterizados neste trabalho, em trânsito. Não tem uma rota definida, apenas se move de um lugar a outro buscando pistas para entender a si mesmo. Porém, quanto mais caminha, mais se perde. Therezinha Barbieri ressalta o caráter fragmentário das aventuras vividas pelo ator:

Hotel Atlântico é o relato de uma viagem sem destino e, aparentemente, sem sentido, de um excluído do mundo capital, do trabalho e da moda (...) sem saber o porquê nem o para-quê dessa viagem, o personagem atravessa situações extravagantes e participa de cenas estranhas. A cada volta da estrada, a cada despertar de modorrentas apatias, o viajante é sacudido por bruscos incidentes. (BARBIERI, 2003, p.58)

Também à semelhança de muitos outros relatos, o ator viajante narra seus percursos físico e emocional, estes intrinsecamente ligados à deterioração de seu corpo, como fica evidente no excerto a seguir: “Na frente do espelho olhei minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir.” (NOLL, 2004, p. 16) Não só o corpo do ator passa por transformações, mas também suas lembranças. Há momentos de lapsos nos quais ele não tem certeza de onde está ou de quem é. Neste sentido, afirma Avelar: “A trajetória do narrador é indistinguível da deterioração de seu corpo e da atrofia na memória que, por sua vez, é alegorizada fisicamente em contínuas perdas de sentidos e membros.” (AVELAR, 2003, p. 226)

Esse protagonista, em evidente convalescência como já posto, está em trânsito e seu ponto de vista se altera conforme se locomove, ainda que ele pouco revele de suas sensações na trajetória. Ademais, deve-se considerar a subjetividade proporcionada através do olhar do protagonista, pois é ele quem seleciona as informações que serão ou não expostas¹⁹.

Esta subjetividade será responsável pelos contornos dados aos lugares pelos quais o protagonista passa e, como se trata de um romance de “viagens”, o espaço varia, uma vez que o trajeto se inicia no Rio de Janeiro, passa por Florianópolis, Pomar, Arraiol, e termina em Pinhal, no Rio de Grande do Sul.

Não se sabe se o protagonista pretende chegar a algum lugar, pois não há uma rota definida, ainda que a narrativa termine no Sul do país. A direção não é importante, o movimento é o essencial: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica. O que importava é que eu precisava continuar dando rumos à minha viagem.” (NOLL, 2004, p. 35) Sérgio Cardoso elucida esse perfil nômade:

Assim, dificilmente [os personagens] param em casa (se chegam a ter uma); e sua atração pelas fronteiras parece torná-los, quase inevitavelmente viajantes. Porém, como frequentemente se desgarram pelo mundo e perdem de vista as balizas das rotas, o ponto de partida e a orientação de um caminho devemos nos perguntar se, propriamente, viajam. Pois as direções e os sentidos também parecem tornar-se indiferentes. (CARDOSO, 2000, p. 352)

Se não há direção, pouco do que se encontra nesse percurso é familiar. Assim, o que há de comum nas localidades pelas quais passa o ator é a noção de impessoalidade e descontinuidade (“Em *Hotel Atlântico*, a variedade de cenários e personagens com quem o protagonista interage mostra o caráter episódico e descontínuo (...).” (OTSUKA, 2001, p.113)) Em grande parte do caminho o personagem se hospeda em hotéis, o que confere aos espaços um ar de estranhamento, exceto pela parada final, local onde o narrador passou sua infância: “Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo.” (NOLL, 2004, p.106)

Esse ator, que parece se mover de um lugar para outro atordoadamente, sem foco ou objetivo, termina seu percurso em um local conhecido, porém não nostálgico. A escolha dessa localidade para o último momento de sua vida, sendo a morte uma das leituras para seu desfecho, ressalta que, apesar das aventuras vividas ao longo de todo o romance, é no seio do conhecido que ele escolhe estar em suas últimas horas. É como se, apesar dos (não) lugares e

¹⁹ O olhar do protagonista é tema que será analisado no próximo capítulo.

personagens que cruzaram seu caminho, ele precisasse do aconchego daquilo que lhe é familiar para descansar “em paz”. Maffesoli, em ensaio sobre o nomadismo, dá uma pista de que esse é um sintoma do nômade contemporâneo:

(...) estamos divididos entre a nostalgia do lar, pelo que ele tem de seguro, de matriarcal, pelo que ele tem de coercitivo e sufocante também, e a atração pela vida aventureira, que se move, vida aberta sobre o infinito e o indefinido, com o que comporta de angústias e de periculosidades. (MAFFESOLI, 2001, p. 147)

Esse local de origem, desejado pelo protagonista é, na verdade, a busca de um elemento histórico perdido, o que é uma tentativa de resolver a contradição temporal proposta na narrativa: (“(...) a sensação de viver em um presente perpétuo, em um presente sem profundidade, sem definição e sem identidade segura.”) (SEIDEL, 2001, p.129))

Maria Flávia Magalhães compara três romances de Noll (*Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*), classificando-os como uma trilogia. Segundo a pesquisadora, as obras compõem entre si e sucessivamente uma trilogia do anti-retorno fundada na progressiva desmontagem do motivo da volta à casa, configurando narrativas nas quais se vislumbra um processo tripartido e decrescente que evolui do complexo ao mais simples, tanto em termos das possibilidades inerentes ao tema, como no que diz respeito à composição do enredo, do espaço e dos personagens. (MAGALHÃES, 1993, p.191)

No caso de *Hotel Atlântico*, esse minimalismo se manifesta na presença de pequenos enredos imersos em uma narrativa fragmentada.²⁰ Essa narrativa de viagens pouco convencional se concentra em alguns dias vividos pelo personagem.²¹

Como a maioria dos personagens nollianos já apresentada aqui, o protagonista pouco fala sobre seu passado e tampouco planeja seu futuro. O que o leitor sabe a respeito do narrador é que ele é um ator desempregado, nascido no Rio Grande do Sul. Ademais, a estória se centra no momento presente, este que caminha para uma espécie de abismo: “sua própria morte, apagado da sociedade, ‘sem lenço, sem documento’, sem passado e sem rumo, sem ninguém para “reclamar” sua falta, vítima das relações humanas breves e sem maiores envolvimento ocasionadas por uma época tecnológica.” (LEITE, 2008).

²⁰ Nizia Villaça, em “Ainda literatura...” (2003), afirma que *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico* são obras minimalistas que exemplificam um processo geral de dissolução, em uma ficção em que o corpo se recusa ao discurso, se fragmenta. Otsuka ressalta que nessa trilogia (*Bandoleiros*, *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico-grifo meu*) o autor se vale de uma linguagem árida, dura e concreta, bem como de elementos narrativos mínimos. (OTSUKA, 2001, p.102)

²¹ A análise proposta aqui é centrada no mapeamento de alguns temas, como travestimento, impotência e morte. Desta forma, a sinopse da obra não será apresentada de maneira linear.

Esse tempo presente é atravessado por personagens que o protagonista conhece ao longo de sua jornada. Uma recepcionista de hotel, com a qual ele tem relações sexuais; um taxista; a americana Susan Flemming, que suicida durante a viagem rumo a Florianópolis; dois rapazes que travam uma perseguição cheia de ação ao personagem central após o protagonista presenciar um crime cometido por um deles; Antônio, padre epilético que o acolhe emprestando um quarto nos fundos de uma igreja; Marisa, ajudante de Antônio, mulher com quem o protagonista tem uma relação sexual; Doutor Carlos, médico de Arraiol, responsável pelo seu tratamento e pela amputação de sua perna; Diana, filha do médico, com quem o protagonista estabelece uma relação afetiva; Sebastião, enfermeiro responsável pelos cuidados do personagem e com quem ele migra para Pinhal.

Apesar de travar relações com um número razoável de personagens, todos esses contatos são efêmeros e se resumem, em sua maioria, a um único encontro. O protagonista, acostumado à solidão, procura outras pessoas para preencher as lacunas que ele mesmo desconhece. Julia Kristeva disserta sobre essa contradição, presente no ideário do estrangeiro, que é o prazer de estar sozinho e a necessidade de partilhar:

Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. Assim ele define num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplice. Esse é seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. No entanto, nenhum cúmplice está apto a se associar a ele no espaço tórrido de sua unicidade. (KRISTEVA, 1994, p.20)

A fugacidade das relações e a consequente solidão também podem ser examinadas pelo prisma dos espaços. Marc Augé, em *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, afirma que os não-lugares são as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas, além dos próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais. (AUGÉ, 1994, p. 36) Para o antropólogo, o não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão. Isso significa que a impessoalidade desses espaços, locações de transitoriedade, também colabora para o aumento da sensação de se estar/ser sozinho.

Em *Hotel Atlântico*, é por esses não-lugares que transita o ator: rodoviária, ônibus, hotéis, bares, etc. O protagonista não estaciona em nenhum desses espaços de trânsito. Entretanto, é na passagem por tais espaços que o personagem reflete sobre seu estar no mundo e é na perspectiva de sair desses lugares e ir para outros que o protagonista encontra contentamento: “Quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha

alforria. E me invadiu a sensação de uma liberdade demasiada. Como se eu não fosse dar conta sozinho.” (NOLL, 2004, p. 23)

Assim, a pulsão nômade, acompanhada pelo percurso através de não-lugares, e a fugacidade do contato social, parecem ter o mesmo propósito: compreender o lugar ocupado pelo eu no mundo. O interessante é perceber que a resposta para tal questionamento se torna, com a passar da narrativa, um emaranhado de mais perguntas, em um ciclo interminável de lugares e pessoas que cruzam o caminho do protagonista.

Germano elucida tal questão, pois afirma que se sabe pouco sobre esse homem: Por que está de passagem o tempo todo? Para onde vai? O que deseja? Quem é ele, afinal? As demais personagens também apresentam esse perfil rarefeito, surgindo e desaparecendo subitamente, antes que o leitor construa alguma ideia coerente acerca do mundo intencional desses atores. (GERMANO, 2009) O leitor não é o único a ter dificuldade em construir uma relação coerente entre o protagonista e os demais personagens: o próprio ator parece não saber a razão que o une às demais pessoas que atravessam sua caminhada. Kristeva pode esclarecer tal questão:

O *encontro* equilibra o nomadismo. Cruzamento de duas alteridades, ele acolhe o estrangeiro sem fixá-lo, apresentando o anfitrião ao seu visitante, sem engajá-lo. Reconhecimento recíproco, o encontro deve sua felicidade exatamente ao provisório, pois os conflitos o dilacerariam se ele tivesse que se prolongar. O estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa. Eterno insatisfeito, eterno farrista também. Sempre em direção a outros, sempre mais longe. (KRISTEVA, 1994, p. 18/19)

Tal citação é pertinente para todos os encontros do protagonista ao longo de *Hotel Atlântico*, pois são apenas cruzamentos e, portanto, provisórios. Ainda que a proposição de Kristeva seja celebratória por exaltar a experiência itinerante do sujeito, enquanto o romance ganha linhas sombrias, a dinâmica do livro parece ser esta: não há construção de relações sólidas, não há desvendamento de personalidades, não há criação de laços duradouros, há apenas encontros furtivos que levam o protagonista a buscar outros encontros do mesmo tipo. O ator mostra, inclusive, dificuldade para pedir ajuda, pois tem medo de se prender a alguém ou a algum lugar, e a andança parece ser seu único objetivo: “Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a ideia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir.” (NOLL, 2004, p. 19)

Todos esses contatos são, de alguma forma, impessoais. O protagonista não revela nada sobre si para os demais personagens e pouco pergunta sobre a vida deles. A impessoalidade permeia esses encontros, como fica evidente na cena entre o ator e a recepcionista do hotel: “Vendo-se despida ela imediatamente se pôs de quatro sobre o imundo carpete verde. Eu me

ajoelhei por trás. A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos. Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas.” (NOLL, 2004, p.12)

Porém, apesar da tentativa de anonimato empreendida pelo protagonista, ele é um ator, outrora conhecido. É paradoxal que alguém público queira o anonimato, mas é isso que ele parece desejar, usando a atuação, inclusive, para não precisar revelar dados biográficos concretos: “Quando senti que ele ia perguntar o lugar do meu nascimento, onde eu vivia, falei que era vendedor. Que na minha profissão eu andava por este país todo.” (NOLL, 2004, p. 32) Segundo Perkoski (1994, p.107), o protagonista é um ator desempregado que vê o mundo como um espaço de encenação.

Isso fica evidente em algumas passagens do romance, nas quais o ator claramente desempenha o papel de um outro personagem. Seja como técnica de sedução, seja apenas por diversão, o protagonista se traveste e, mesmo desempregado, encarna a profissão que antes exercera. A encenação também serve para conseguir coisas, não dinheiro e fama como anteriormente, mas conquistas pontuais, como um encontro com a recepcionista do hotel: “Preenchi a ficha do hotel, estado civil casado eu menti — e imaginei uma mulher me esperando num ponto qualquer do Brasil, e divaguei que ter essa mulher me esperando poderia atizar a curiosidade da moça da portaria sobre mim.” (NOLL, 2004, p. 11)

O fingimento também surge como oportunidade de fuga: “Em certos instantes (...) eu calculava que tinha chegado o momento exato de eu enlouquecer. Eu refletia: supondo que um psiquiatra percebesse meu fingimento de loucura, ele me mandaria assim mesmo para o mundo dos loucos, porque fingir-se de louco para ele seria com certeza um sintoma a mais da loucura.” (NOLL, 2004, p. 86-87) Mais uma vez a atuação como possibilidade de redenção. Contudo, aqui, a loucura, vista como salvação, também aponta para a marginalidade, já que o “mundo dos loucos” parece ser um lugar à margem das convenções. Esse desejo de pertencer a um grupo marginal também aparece no início do romance quando, olhando uma mancha de sangue no carpete do hotel, o narrador reflete que ele poderia ser um assassino: “Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado. Talvez voltasse ao desenho que eu abandonara na adolescência. Ficaria desenhando o dia inteiro se os outros presos deixassem.” (NOLL, 2004, p. 14)

Porém o narrador não percebe que, de alguma forma, ele já é visto com desconfiança por alguns personagens, como é o caso da recepcionista do hotel que o trata de forma diferente por ele não carregar bagagem: “Ah, para os hóspedes sem bagagem pedimos um depósito correspondente a três diárias (...).” (NOLL, 2004, p. 10)

O travestimento, nem sempre proposital, preenche provisoriamente o protagonista e, assim como as andanças, faz com que ele se sinta vivo e, por vezes, útil. Essa necessidade de ser requisitado é evidente na passagem em que ele, ao chegar a um vilarejo, veste uma batina em decorrência da lavagem/secagem de suas únicas roupas. Ele começa a caminhar pela vila travestido de padre e os moradores o concebem como tal.

E é pelas mãos de um falso padre que Diva se “desprende do corpo”: “Vai Diva, vai sem medo, vai... A velha então suspirou, e morreu.” (NOLL, 2004, p. 67) A morte, que para Diva representa libertação, acompanha o ator ao longo de todo seu percurso. O romance se inicia com um cadáver sendo retirado do hotel onde o personagem irá se hospedar, passando pelo suicídio de Susan “Não havia dúvida: Susan tinha morrido. Lembrei que era o segundo cadáver que eu encontrava em menos de 48 horas. O outro, o do hotel em Copacabana.” (NOLL, 2004, p.31), terminando com a morte do próprio personagem no final da narrativa.

Esse percurso, atravessado pela morbidez, parece estar em correspondência com o fim que espreita o protagonista. Ele dá pistas de que sucumbiria a qualquer momento: “As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática...” (NOLL, 2004, p. 18) Ao chegar a Arraiol, após longa caminhada, o ator se sente mal e procura ajuda batendo nas portas das casas. Esse drama físico é introduzido por uma ópera, música que acompanha o percurso que culmina em sua queda “Nos arredores alguém ouvia ópera. Senti uma pontada no peito. Depois tossi muito. Por um instante a minha cabeça rodou.” (NOLL, 2004, p.74) Após o desmaio, o protagonista acorda em um hospital e vê uma das pernas amputada.

A amputação de sua perna representa uma pausa na andança incessante. Perdendo o membro, ele sente a impotência de não mais poder caminhar e reflete sobre a irreversibilidade da mutilação: “Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita. (...) Não pude evitar que me viessem algumas lágrimas (...).” (NOLL, 2004, p. 77)

A excisão é acompanhada também pela disfunção sexual, pois o homem viril que antes fora parece ter desaparecido. Apesar das investidas de Diana, filha de dezoito anos do Dr. Carlos, o ator não consegue consumir a relação sexual com a garota: “Botei a mão na braguilha do pijama, percebi que eu apresentava uma ereção incompleta.” (NOLL, 2004, p.83)

Esse sentimento de impotência acompanha o ator durante toda a estada no hospital. Dependendo do Dr. Carlos, de Diana, e sobretudo do enfermeiro Sebastião, o protagonista roga para que aquilo seja apenas um pesadelo: “O pesadelo que poderia ser representação, tamanha

a dor e vergonha. De repente me acendeu a esperança de que aquilo tudo não passava de um pesadelo.” (NOLL, 2004, p.76)

O desejo de ser outro também aparece para o protagonista em sonho. Em dois momentos da narrativa, ele afirma ter sonhado consigo em corpo de mulher:

No sonho eu era uma mulher sentada no alto de umas dunas. Começava a ventar, de modo que eu sentia nas pernas a ardência da areia esvoaçante. Era uma mulher lá dos anos vinte. Mas, ao contrário dos filmes da época, nada se via em preto-e-branco. Quase tudo puxava para o dourado, manchas rosadas. Eu usava um bracelete metálico. Cada vez que olhava para o bracelete eu via ele emitir faíscas suas ao sol. Estava muito quente. O meu vestido tinha um decote profundo. Penetrei a mão pelo decote e peguei um seio. (NOLL, 2004, p. 29)

Tive um sonho estranho, no qual mais uma vez fui mulher. Só que agora, para acompanhar a minha vida, era uma mulher sem uma perna. Eu, essa mulher, numa estação de trem do interior, em volta apenas mato, esperava alguém que eu não tinha certeza que viesse. Aí o trem chega, enche de fumaça em volta, não dá para ver mais nada..., e eu acordei. (NOLL, 2004, p. 101)

O primeiro sonho acontece quando o narrador dorme no ônibus ao lado de Susan. Quando ele acorda, intenta relatar o episódio para a moça que está morta. Aqui há o desejo de metamorfose vinculado, ainda que de forma rápida, ao cinema: seja pela evocação dos filmes em preto e branco ou pelos clichês do dourado, o decote, a luz do sol refletida no bracelete.

O segundo trecho também remete a um clichê da tradição cinematográfica: o trem no interior e a fumaça que toma conta da cena. Esse sonho acontece quando o ator está em viagem junto com Sebastião. Dormindo no banco de trás do carro enquanto o enfermeiro dirige, ele sonha novamente ser uma mulher que agora apresenta sua mesma condição física: não tem uma das pernas. Além de se identificar com ela fisicamente, é possível estabelecer um paralelo entre a situação dela (que espera alguém que talvez não venha) e do protagonista que vive, neste momento, dependente da caridade de Sebastião e teme não poder mais contar com o colega “Pensei o que seria de mim se Sebastião desaparecesse agora.” (NOLL, 2004, p. 107) É Sebastião quem resgata o ator da tristeza profunda na qual ele se encontrava. O narrador afirma, inclusive, ser o enfermeiro um dos poucos que ele consegue acompanhar:

Quando Sebastião reaparecia, a minha vontade de fugir a qualquer preço dali descansava um pouco. Eu costumava dar atenção plena ao que ele falava- coisa rara em mim, que sempre tivera dificuldade em seguir os outros. O que Sebastião falava era exatamente aquilo que eu precisava ouvir para continuar me apegando à rala vida que eu ainda tinha em volta. (NOLL, 2004, p. 87)

Talvez o enfermeiro seja a única pessoa em quem, de fato, o narrador confia. Sem pudor de pedir ajuda para sair do hospital, o ator se oferece para migrar junto de Sebastião, que o

acolhe e cuida dele nos momentos finais. Exercendo uma profissão subalterna e auxiliar em relação ao médico, Sebastião faz parte da galeria de personagens marginais ou marginalizados e nômades das narrativas do escritor. Únicos seres com os quais os protagonistas nollianos conseguem vincular-se ainda que de modo efêmero e transitório.

5.2- Entre o suspense e o prosaico: um percurso ébrio

Os personagens de Noll vivem situações que pouco os marcam. Independente do tema, os pequenos enredos que atravessam as obras ficam dispersos dentro do conjunto. Não há relação de causa e consequência nos episódios narrados e o acaso parece imperar. Nesse emaranhado de pequenas histórias que permeia a vida dos protagonistas, há breves passagens de suspense que servem não para imprimir características específicas do gênero, mas para ressaltar, mais uma vez, essa não causalidade. Assim como outras cenas ocasionais que não se relacionam com o restante da narrativa, os trechos que evocam tensão também estão soltos.

A abertura do livro já entoa suspense, com o uso do advérbio de repente, trazendo expectativas, sobretudo pela temática apresentada após o termo: “De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver. Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado.” (NOLL, 2004, p. 9)

Entretanto, o livro não desenvolve a temática policial, tampouco um enredo de suspense, pois tais expectativas são rompidas com o retorno da narrativa aos enredos cotidianos “Numa das janelas uma mulher lixava as unhas. Havia um cheiro de café no ar. Apoiado num parapeito um garoto olhava o breve vôo de uma pomba. A pomba pousou num vão para ar-condicionado. Reparei que ali havia um ninho com um pombinho dentro.” (NOLL, 2004, p. 13)

O prosaico, inclusive, é um dos elementos responsáveis por trazer à tona algumas reflexões existenciais: “Eu comia peixe e bebia um vinho branco. Nos intervalos, admirava o casal de alemães, ou verificava mais um vez que a catedral tinha uma imensa escadaria. Quando voltava a olhar para o prato, o cálice de vinho, eu me sentia a viver de rudimentos de ilusões.” (NOLL, 2004, p. 35-36). Tais reflexões são essenciais antes de cada partida. O narrador faz balanços de suas estadas a fim de não deixar pendências pelos lugares por onde passa: “Num átimo me veio tudo o que eu vivi na cidade, como se eu precisasse fazer aquele rápido balanço para me sentir em condições plenas de partir.” (NOLL, 2004, p. 72) As partidas acenam para a novidade, contudo sempre retornam para o mesmo lugar — que é o próprio êxodo. Essa

estrutura cíclica é nomeada por Júlio César Bittencourt Gomes de relato em espiral, que ele associa à “paralisia emocional” que acomete os personagens nollianos, como propõe no trecho a seguir:

(...) seus personagens estão constantemente submetidos a uma contínua dilatação de sua capacidade de suportar a existência, a um crescente acúmulo de experiências-limite que os mantêm como que em um permanente “estado de choque” e de “divórcio” de si mesmos. Hipertrofiada por um olhar em close, que confere não só às coisas externas, mas também às paisagens interiores, uma magnitude anômala e irreal, essa paralisia emocional que acomete os personagens de Noll se traduz, no plano da execução, num relato em espiral que tangencia sempre o ponto de partida sem nunca voltar a tocá-lo; que se afasta sempre sem nunca chegar a lugar algum, numa espécie de materialização – e vivência – do tempo como um presente perpétuo do qual qualquer síntese pode apenas suscitar uma vaga idéia. (GOMES, 2003, p. 53)

Desta forma, a temática *thriller* em Noll desemboca no mesmo lugar que os demais motivos: o anticlímax. Avellar acredita que da mesma forma que os personagens conseguem e perdem empregos, eles também são presos, internados, atacados pela polícia, sem que tais experiências apresentem relação de causalidade. Para o pesquisador, essas vivências são desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica não causal dos fatos, desembocando em uma corrente anticlimática e aparentemente arbitrária que converte a sequência banal de acontecimentos em uma reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência. (AVELLAR, 1999, p.172)

Apesar de não haver uma relação entre os episódios descritos, os trechos que remetem ao suspense são elaborados tal qual pede o gênero. Noll consegue organizar as categorias narrativas, bem como os demais elementos que envolvem a exposição, a fim de instaurar a aura de tensão. É o que se sucede, por exemplo, na passagem que narra uma perseguição ao protagonista.

Em um bar de Florianópolis surge a oportunidade de o ator pegar uma carona com dois rapazes (Nélson e Léo) rumo ao Rio Grande do Sul. Após horas de viagem, eles param em uma fazenda e Nélson avisa que iriam resolver uma pendência. O espaço é bucólico e dele o protagonista decide tirar proveito, caminhando pela idílica trilha até o riacho enquanto espera os dois homens. Contudo a paz é rompida pelo suspense:

De fato, lá embaixo o rio valia a pena. Era clarinho, em poucas braçadas se chegaria à outra margem. Me inclinei, coloquei a mão na água- e tão clarinho era o rio que nele dava para ver refletido o azul do céu. Um cardume de peixes pequeninos passou tão rápido que mal tive tempo de ver. Comecei a andar pela margem. (...) Eu não tinha andado dez minutos quando vi sangue na areia. Parei. (NOLL, 2004, p. 52)

A passagem abre os momentos de ação que estão por vir: Nélson ordena que Léo mate a testemunha. O ator escuta a conversa, corre pelo mato, chega até o carro e, já em movimento, Nélson começa a atirar e o ator escapa. A cena é narrada em um longo parágrafo com poucas pausas, intensificando o dinamismo do período, uma vez que o leitor tem acesso à perseguição de uma forma fluída e contínua. Gomes (2003, p.32) afirma que em *Hotel Atlântico* a repetição de palavras e os períodos longos – que aproximam o texto a um registro oral – aliados a uma modificação no tempo do relato (do pretérito para o presente), faz com que o leitor vivencie a cena em “tempo real”, no momento mesmo em que os acontecimentos se desenvolvem, transformando o que está sendo narrado numa acelerada sequência cinematográfica, na qual, como que fundindo-se ao movimento de fuga do narrador, o próprio discurso parece fugir. Segue o trecho da perseguição com alguns verbos destacados (por mim) para exemplificar a mudança do tempo verbal:

Eu **comecei** a me arrastar por trás da rocha, subindo a ribanceira. Quando chegasse lá em cima eu correria o mais veloz possível, pois os cachorros iriam latir furiosos e isso era certo, eu então teria que ser o mais veloz possível porque o latido dos cães me colocaria na mira da arma de Nélson em menos de segundos, o mais veloz possível eu correria e pegaria a chave em cima do painel do carro onde Nélson a deixara eu tinha certeza, e fugiria no carro, eu fugiria. Eu me **arrastava** subindo a ribanceira, **pegava** em raízes expostas para me ajudar nos impulsos necessários para me fazer subir, o chão tinha a umidade de mato cerrado que nunca recebe a luz do sol, eu vinha subindo trazendo folhas das árvores coladas à roupa, todo enlameado, com movimentos medidos para não cometer o menor ruído, quando chegasse no topo da ribanceira aí não haveria outra saída, eu teria de correr, fazer barulho, ser veloz até o carro que estava próximo dos cães policiais que latiriam como possessos, esticando as correntes até um ponto que talvez arrebentassem. E chegando lá em cima eu **corri** veloz até o carro, **abri** a porta **fechei** os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Nélson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento vejo pelo retrovisor que Nélson solta os cães, e eu **dirijo** o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, **não encontro** o caminho de terra, dou numa pedra, **bato** noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros, Nélson vem atrás disparando tiros certamente para atingir os pneus, **não vejo** Léo pelo retrovisor, vejo uma pedra enorme na minha frente, vejo que um cachorro expulsa a sua fúria entre o carro e a pedra, e eu **dou** mais velocidade e **esmago** o cachorro contra a pedra, **bato** com o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no pábrisa, **desvio** agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, **dou** toda a velocidade, vou, vou, poeira, poeira de todos os cantos, quase perco a visão, o carro derrapa para fora do caminho de terra, vou vou por onde der, **ouço** os tiros cada vez mais longe, o latido dos cães já num sumidouro, uns dez minutos depois silêncio absoluto, para o carro. (NOLL, 2004, p.55)

5.3: Livro e filme: aproximações e distanciamentos

No filme de Suzana Amaral, o protagonista, assim como no romance, é um ator desempregado em peregrinação. Interpretado por Júlio Andrade, o personagem se desloca do Rio de Janeiro até o Rio Grande do Sul e o texto filmico narra esse percurso ²². As primeiras cenas mostram esse homem caminhando por uma rua deserta, denotando de início que ele é um caminhante solitário. A cineasta utiliza planos gerais e abertos que mostram esse homem vagaroso em uma grande cidade que parece dormir.



(Segmento 3)

O longa de Amaral pode ser considerado um *road movie*, mostrando o protagonista em movimento ao longo de todo o enredo, ainda que ele não tenha rota definida. Segundo Marcio Markendorf (2012, p.224), a viagem nos *road movies* assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. ²³

²² Segunda a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, Júlio Andrade é um dos mais talentosos atores gaúchos de sua geração. Participou de diversos curtas-metragens, além de protagonizar o longa *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, cujo centro é um homem solitário que passa seus dias contemplando o mundo. (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 32) Participou de grandes produções como *Gonzaga de Pai para Filho* (2012), dirigido por Breno Silveira, e *Elis* (2016), de Hugo Prata. Na televisão, trabalhou em telenovelas da Rede Globo e protagonizou diversas séries e especiais, com destaque para o papel de Raul Seixas no programa *Por toda a minha vida* (2009).

²³ Há uma extensa lista de *road movies* recentes produzidos no Brasil e/ou por diretores brasileiros. O tema vem sendo estudado por pesquisadores, como é o caso de Marcos Strecker no livro *Na estrada: o cinema da Walter Salles* (2010), no qual aborda o gênero e disserta sobre os filmes do diretor, dentre os quais figuram: *Central do Brasil* (1998); *Diários de motocicleta* (2004); *Na estrada* (2012). Outros filmes também são relevantes, como por

Paiva (2011, p.37), em ensaio que mapeia o gênero, postula que os filmes de estrada estão relacionados a dimensões intrínsecas do ser humano, como o nomadismo, a capacidade de locomoção e o interesse nela por razões ou necessidades distintas. A explicação de Markendorf e o comentário de Paiva dizem muito sobre os personagens de Noll e também servem como reflexão para os protagonistas de Amaral: o universo nolliano está repleto de sujeitos cuja meta é o deslocamento e não o destino; os filmes de Suzana Amaral são de personagem, e a dimensão intimista de suas obras está relacionada, também, ao fato de esses sujeitos saírem do lugar de origem para a vivência de novas experiências.

Em *Hotel Atlântico* existe uma preocupação nos detalhes que rodeiam essa movimentação nômade, sobretudo na caracterização do espaço de um andarilho. O segmento 2 do filme, no qual aparecem o título da obra e o nome da diretora, é uma rua de paralelepípedos onde o ator aparece caminhando logo em seguida.

Assim, já na introdução, fica evidente que o espaço “rua” é de extrema valia e, de fato, é por ele que o protagonista caminhará para chegar a lugar nenhum em sua empreitada sem destino certo. O cinza impera nesses primeiros segmentos e é a cor que vai ditar todo o ambiente do filme: as roupas do ator são cinza, as ruas são cinza e o próprio filme parece puxar para o cinza. A cor escolhida expressa esse não lugar do protagonista, pois cinza não é preto, não é branco, é neutro. Além disso, tal cor expressa a melancolia e a morbidez que acompanham o personagem ao longo de todo o seu percurso.²⁴ Anderson Barreto ressalta que as imagens desse personagem, em trânsito e confundido na paisagem — cinza (grifo meu) —, evidenciam para o espectador a condição de estrangeiridade, uma vez que ele está sempre sozinho, não é percebido, abordado, interceptado por transeuntes, como em qualquer centro urbano, independente de época ou região. (BARRETO, 2016)

Após a caminhada pelas ruas desertas, a câmera se aproxima de um letreiro que revela o nome da hospedagem que dá título às obras (*Hotel Atlântico*).

exemplo: *O Caminho das Nuvens* (2003), Vicente Amorim; *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), Marcelo Gomes; *Árido Movie* (2005), Lirio Ferreira; *O céu de Sueli* (2006), Karin Aïnouz; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2010), Karim Aïnouz e Marcelo Gomes; *Olhe Pra Mim de Novo* (2011), Claudia Priscilla e Kiko Goifman; *A Busca* (2013), Luciano Moura; *À Beira do Caminho* (2012), Breno Silveira; *Pela janela* (2018), Caroline Leone. Há diversos títulos que acima não foram mencionados mas que representam muito bem o gênero produzido no país e/ou por diretores brasileiros.

²⁴ A opção pelo predomínio de uma cor ou outra já havia sido feita por Suzana Amaral em momentos anteriores. Em *A hora da estrela*, há uma clara preferência pela cor azul. Já em *Uma vida em segredo*, a cor amarela é predominante. Em entrevista concedida a mim, a diretora afirma que a escolha das cores é proposital.



(Segmento 3)

As letras já desbotadas dão indícios de que o lugar não é novo nem pomposo, o que é uma frequente em Noll, pois geralmente os personagens se hospedam em lugares simples e, salvo os protagonistas de *A fúria do corpo* que passam uma noite no “Copacabana Palace” — um hotel de luxo no Rio de Janeiro — os demais procuram paradas menos suntuosas.

No romance, *Hotel Atlântico* é o último hotel no qual o ator e Sebastião se hospedam. No filme, é o primeiro, e o ator está sozinho. Uma possibilidade para essa opção de Amaral é justificar, logo no segmento 3, o título do filme. Já no livro, há uma questão forte que envolve o enfermeiro Sebastião e o mar: ele nunca tinha visto o oceano. Desta forma, a última parada, que também representa um espaço familiar como já posto, é o lugar onde o protagonista termina sua jornada e morre, o que também é pertinente frente à temática da morte que perpassa toda a obra.

A morbidez do livro também acompanha a narrativa fílmica. Logo ao chegar à hospedagem, o ator vê um cadáver sendo carregado. Aqui, duas questões devem ser levantadas: primeiramente, o morto levado escada abaixo introduz um suspense que não se desenvolve ao longo da trama, pelo contrário, o enredo é um emaranhado de anticlímax não lineares. Como afirma Suzana Amaral: “(...) em *Hotel Atlântico* não há uma linearidade. Não há sequências, nada une uma coisa à outra, apenas a personagem andando.”²⁵ A cena é filmada com a câmera em contra *plongée*, e quatro homens descem as escadas carregando um cadáver. O ator, segurando-se no corrimão, acompanha a movimentação. Em seguida, a câmera em *plongée* centraliza o cadáver coberto por um lençol que apresenta manchas de sangue.

²⁵ Entrevista concedida a mim, por telefone.



(Segmento 4)



(Segmento 4)

O sangue e a seriedade dos personagens que carregam o corpo denotam a gravidade da situação — que não é empecilho para a hospedagem do protagonista. O funcionário que acompanha o ator ao quarto afirma que o crime havia sido no cômodo ao lado, tentando passar tranquilidade ao novo hóspede, que desdenha do comentário e fecha a porta.

É relevante ressaltar que o personagem não se identifica na recepção, não apresenta nenhum dado biográfico, não mostra documentos. Esse anonimato percorre toda a narrativa e a negação de quem ele é fica evidente, por exemplo, no segmento 5. Logo após subir as escadas e entrar no quarto, ele faz questão de virar o televisor em direção à janela. Trata-se de um objeto

que parte da construção identitária do seu passado, já que era ator de novelas, aqui negado por meio da ação de tirar a tela do alcance de seus olhos. É nesse mesmo segmento que o protagonista cogita se fingir de louco para abandonar o nomadismo.

Para preencher o tempo, procura pequenos prazeres e o sexo é uma busca que entra nessa categoria. Ainda no quarto de hotel, o protagonista telefona para a recepcionista pedindo uma bebida — que ela deveria levar pessoalmente ao quarto. Neste segmento (5), o encontro sexual com a funcionária do hotel fica apenas subentendido, evidenciando um tratamento diferente da sexualidade em relação ao Noll. Em seus textos, a crueza e recorrência/intensidade das descrições mostram o sexo como forma de ruptura e libertação: tudo é permitido na intimidade.

Em Amaral, a questão sexual comparece de outras formas: Macabéa, em *A hora da estrela*, masturba-se em sonhos, lugar de descoberta da sexualidade; Biela, de *Uma vida em segredo*, fantasia Modesto com as mãos na sua coxa, mas reprime o pensamento em uma tensão entre desejo e recalque. Nesse sentido, é possível afirmar que a obra da cineasta sugere mais do que mostra, pois ela opta por um cinema menos explícito, ainda que a libido esteja presente nos personagens. A elisão é uma opção legítima da diretora, porém atenua um núcleo decididamente forte em Noll.

Ainda que em Noll o sexo desempenhe papel de relevância, o nomadismo é o tema central do romance de 1989. E a andança é também o mote do texto fílmico. Todos os personagens, espaços e enredos estão ligados a esse trânsito constante: estadas em hotéis, deslocamentos terrestres (ônibus, carro, carroça), porto, enfim, situações que colaboram para a descrição do cotidiano errante do protagonista. É assim, inclusive, que uma das cenas iniciais é retomada como desfecho no filme: no segmento 6, o personagem aparece caminhando no calçadão de um porto, onde se ouve o apito de um navio cargueiro. Em seguida, ele vai até a rua e faz sinal para um táxi. Essa cena, que traz vários elementos que simbolizam o trânsito (porto, navio, rua, táxi), é a mesma que fecha o filme, como se o enredo fosse cíclico e sempre retornasse para o mesmo lugar — o lugar do deslocamento constante.

Ao solicitar a parada do taxista, o ator entra no veículo e pede para ser levado para a rodoviária. O motorista propõe um diálogo, e o ator tenta chocá-lo dizendo tremer por ser alcoólatra e ter ficado na “farra” a noite toda. O protagonista pergunta onde fica o guichê que vende passagem para Minas, mas o taxista não sabe a resposta. Ao sair, o ator pergunta o valor da corrida, o taxista diz que o preço está no taxímetro e questiona se o troco é necessário. O ator responde que não e, ao descer, o motorista pede que o ator não bata a porta. Ao contrário

da solicitação, bate a porta com força e recebe ofensas do motorista, que é revidado verbalmente pelo ator. No livro, de forma contrária, o ator pede perdão por ser quem é:

Eu perguntei se ele sabia onde era o guichê das companhias que faziam o interior de Minas. Ele sorriu, me olhou, disse que não tinha ideia.
 -Perdão- eu pronunciei cheio de uma súbita vergonha.
 -Perdão do quê, cara? - ele falou?
 -Perdão por eu ser quem sou- eu respondi batendo de leve a porta do carro. (NOLL, 2004, p.20)

A violência do protagonista proposta por Amaral é uma forma de ele se colocar como alguém no mundo e, apesar de ter sua vida atravessada por enredos e personagens passivamente, não gosta de ser ignorado, sendo essa uma forma de autoafirmação.

Após essa explosão, o personagem perambula pela rodoviária: observa letreiros, anúncios de viagens, propagandas de cidades a serem visitadas. Não se sabe o porquê, mas é para Florianópolis que parte. Também não fica evidente qual razão leva o protagonista a optar pela errância. Diferente dele, que não expõe os motivos dos deslocamentos, a estrangeira, mulher que o ator conhece no ônibus, interpretada por Lorena Lobato, afirma que viajar é uma forma de esquecer (segmento 8). No caso dela, esquecer a dor causada pela perda da filha que morrera afogada aos sete anos. Assim, na contramão das viagens turísticas, que geralmente têm fins de entretenimento, as viagens da polonesa são acompanhadas de sofrimento. Ela afirma que a tragédia está o tempo todo em sua cabeça, o que torna o movimento uma fuga. O ator não responde a esse comentário, acentuando o mistério acerca dos seus impulsos viajantes.

A tristeza que acompanha a polonesa — anônima no filme, mas Susan e americana no romance — faz com que ela cometa suicídio. Após uma parada em um restaurante de estrada, ela volta para o ônibus com óculos de sol e, pela manhã, aparece com um líquido escorrendo no canto da boca. O ator, nervoso, mede sua pulsação, revira sua bolsa e vê frascos de diversos remédios, concluindo que ela está morta, possivelmente por suicídio, e disfarça, pois parece ter receio de ser acusado pelo decesso da companheira de viagem. Já na rodoviária, ele se apressa no banheiro e joga a jaqueta no lixo (peça doada por ela), denotando, mais uma vez, o medo de ser acusado por um crime que não cometeu. No livro, ele não se preocupa em se livrar do casaco, ainda que tema ser entrevistado por um repórter que fotografava o ônibus e as pessoas ao redor dele. Em ambos os textos, ele teme a acusação e o retorno por vias tortas aos holofotes.

O desejo de deslocamento comparece também em outros personagens do filme, como é o caso de Léo e Nelson. Em um bar, o protagonista conhece os dois rapazes que vão para o Sul a propósito de um casamento. Nelson, interpretado por André Frateschi, oferece carona ao ator,

que reluta, porém aceita. No segmento seguinte, os três aparecem já dentro do veículo, uma caminhonete S10 preta. No livro, o carro “era um Gol amarelo, não muito novo” (NOLL, 2004, p. 42). O efeito de sentido proporcionado pela escolha de um carro maior, escuro, tem relação direta com o perfil de Nelson, retratado com ares de superioridade. Ainda que no romance seja evidente a submissão de Léo a seu futuro “cunhado” Nelson, no filme isso fica mais explícito ainda. No segmento 17, por exemplo, um pneu furado interrompe a viagem. O ator e Léo são encarregados por Nelson da troca, denotando que ele é quem dá ordens e apenas observa os demais fazendo o trabalho duro. Nelson também afirma ao ator que ele pode chamar o cunhado por “guadjuvante”, (“ele gosta”, diz) o que demonstra quem é o protagonista desse relacionamento. Além disso, há um breve plano no qual Nelson lança a Léo um olhar suspeito, subtendendo-se que algo sinistro poderá acontecer. Essa cena inexistente no livro e irá introduzir, no longa, o maior segmento de ação do enredo.



(Segmento 17)

Os personagens chegam a uma chácara. Ao lado da porteira que dá acesso ao local, uma placa “PROPRIEDADE PARTICULAR PROIBIDO ENTRA”²⁶. Mesmo assim eles entram, e Nelson pede que o ator aguarde, pois tem “um negócio” para resolver com Léo. Instaurado o clima de suspense, o protagonista caminha pela área, encontra um riacho e aproveita breves instantes bucólicos o que, embora contraste com o que vem a seguir, é uma boa forma de introduzir uma perseguição. O ator dá alguns passos, vê sangue e escuta as vozes de Léo e

²⁶ Grafia da sentença como aparece no filme.

Nelson. Este afirma que o outro deve matar “o artista” que, por sua vez, corre em direção à caminhonete. Ele é seguido por Nelson — que começa a atirar. O ator sai em disparada e, alguns metros depois, bate o veículo contra uma árvore e percebe que não poderia mais usar o automóvel para a fuga. Ele caminha até uma estrada de terra e pega uma carona com um rapaz que conduz uma carroça. Aparentemente longe do perigo, o ator troca algumas palavras com o moço que, além de transportar abóboras, traz consigo um pneu (provavelmente o estepe da caminhonete quebrada). A cena de perseguição é composta por vários pequenos planos. Há uma preocupação em intercalar o ator e Nelson nestes planos, dando a noção de simultaneidade, o que também aumenta a tensão que é acompanhada pelo som ofegante da respiração do ator, sons ambientes e latidos de cães.

O livro traz um longo parágrafo para descrever essa cena. A opção por um período fluido também serve para aumentar a tensão e, no caso do romance, com alguns elementos típicos do gênero: atropelamento, sangue e tiros que estilhaçam o vidro.

E chegando lá em cima eu corri veloz até o carro, abri a porta fechei os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Néelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento vejo pelo retrovisor que Néelson solta os cães, e eu dirijo o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não encontro o caminho de erra, dou numa pedra, bato noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros, Néelson vem atrás disparando tiros certamente para atingir os pneus, não vejo Léo pelo retrovisor, vejo uma pedra enorme na minha frente, vejo que um cachorro expulsa a sua fúria entre o carro e a pedra, e eu dou mais velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato o carro duas três vezes contra a pedra. Esguicha sangue no pára-brisas, desvio agora para a esquerda. Um tiro estilhaça o vidro de trás (...) (NOLL, 2004, p. 55)

O segmento (19), que dura aproximadamente quatro minutos, dá lugar ao pacato percurso com a carroça. Tanto em uma obra quanto em outra, há essa oposição ação x tranquilidade, sendo a cena seguinte a que narra/mostra o ator e esse morador do interior indo vagarosamente até um vilarejo que, no livro, é Viçoso e no filme não tem nome.

Lá, mais uma vez, um pouso provisório: um alojamento próximo à igreja, mantido por um sacristão, Antônio, interpretado por Gero Camilo, e sua ajudante, Marisa, encarnada por Márcia Martins. O ator afirma que passaria ali uma noite e Antônio oferece a ele um quarto com uma rede, além de comida e a lavagem das roupas que ele veste. Mais simples que no livro, cujo quarto tem uma cama, esse cômodo com janelas de tábua tem um crucifixo na parede - que o ator faz questão de virar, e uma fotografia que chama a atenção: Che Guevara deitado em uma cama, rodeado por soldados.



(Segmento 22)

Ainda que o filme não faça nenhuma referência política explícita e Amaral não mostre preferências militantes em nenhum dos longas, o fato de ela retratar um homem que, neste segmento, aloja-se de favor no anexo de uma igreja, é simbólico do ponto de vista social, uma vez que ele recebe ajuda de estranhos que nada lhe pedem em troca. Mais uma vez, o posicionamento humanista da diretora, que não deixa de ser político, ao mostrar, ao lado de uma cruz, uma fotografia emblemática de um líder de esquerda, ambos dentro de um quarto que serve para abrigar aqueles que estão de passagem e precisam de alojamento. Lado a lado, a cruz e a foto podem aludir à Igreja associada a movimentos comunitários de esquerda.

De caridade também dependeu Antônio, o sacristão que afirma ao protagonista ter vivido de esmolas durante sua estada em Roma. Além de ter residido na Itália, ele diz ter conhecido ilhas do Pacífico, embora não revele os motivos que o levaram a tais andanças. Novamente, o contato com personagens que, assim como o ator, apresentam impulsos viajantes.

Junto com o sacristão epilético vive Marisa, mulher com quem o ator tem uma relação sexual. Diferente do livro, que mostra um contato muito rápido entre o casal, no filme há um jogo de sedução. Além disso, essa é a primeira relação sexual mostrada no longa. Como já dito anteriormente, Amaral não se preocupa em retratar o sexo como forma de ruptura à semelhança de Noll, ainda que aborde o tema de forma análoga nesse segmento (25). Aproveitando-se da cena entre o ator e a recepcionista do hotel no livro — que não comparece no filme — a diretora reconfigura a problemática do anonimato: diferentemente do romance, o ator aqui pede para que Marisa vire de costas, ou seja, prefere não olhá-la, deseja que ela seja apenas uma “anca

anônima”. Ou seja, a cineasta se aproveita de uma descrição anterior e a realoca, mantendo seu sentido: as relações devem ser fugazes, passageiras e, principalmente, anônimas.



(Segmento 25)

É vestido com a batina de um padre já falecido que o ator vive essa cena. O travestimento, embora accidental, uma vez que suas roupas estavam sendo lavadas e não havia outra opção a não ser o traje religioso, faz com que ele encarne o papel de padre e perambule como tal pelo vilarejo. Sua encenação é tão convincente, que ele é chamado para dar extrema unção a uma senhora. Ele embarca na representação e tenta, ainda que de forma desajeitada, libertar a alma dessa mulher. Como em *Noll*, ele é um ator que deixou de atuar profissionalmente, porém continua encarnando outros personagens.

De volta à caminhada, ele parte do vilarejo e aparece perambulando em uma estrada de terra. Começa a chover, cai na lama e se abriga em um curral. Sujo e molhado, continua o percurso e, cambaleando, chega a uma cidade. Já é noite, bate na porta de uma casa pedindo para tomar um banho e é confundido com um sequestrador. Novamente um tom de suspense, ressaltado pela gradação dada ao fundo musical com a ária “*La donna è mobile*”, presente da ópera *Rigoletto*, criada por Giuseppe Verdi. Logo que o protagonista chega à cidade, a canção é apenas um ruído, até o som amplificar em uma das casas onde ele bate, da qual um homem sai e aponta-lhe um revólver. Só se escuta a música, muito alta, conferindo tensão à cena. O ator se desequilibra e cai. Do chão, ele vê um carro com luzes e uma sirene é ouvida. Aqui, o plano subjetivo, que será detalhado em breve, funciona como se fosse o olhar do personagem caído de lado no chão, o que intensifica a ação do segmento.



(Segmento 30)

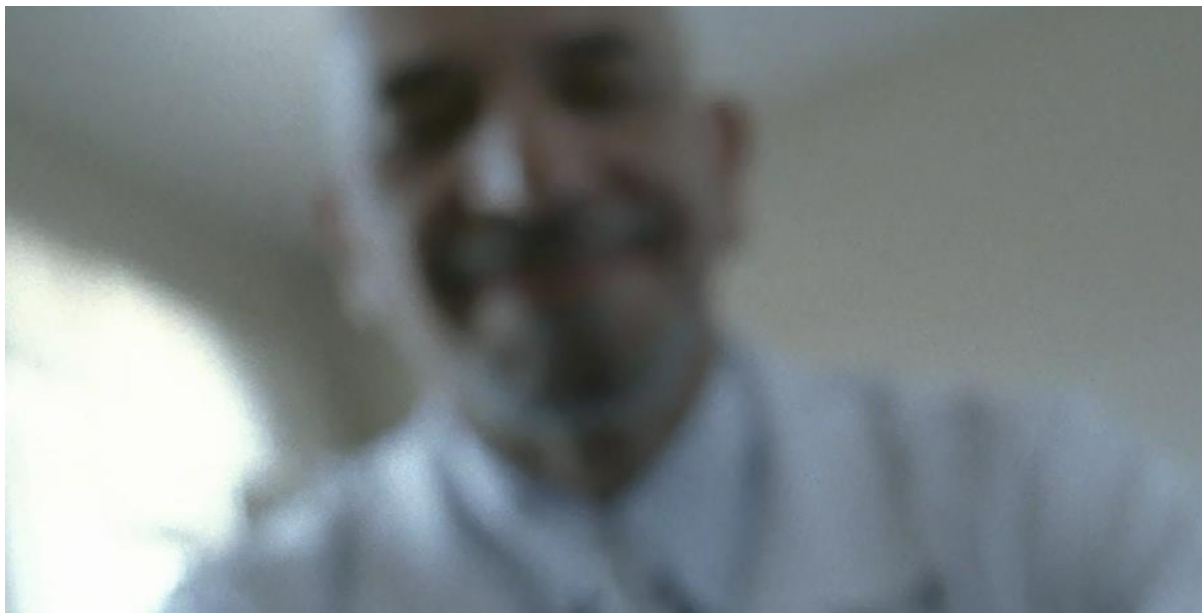
É importante notar que essa música acompanha a trajetória do ator durante todo o filme com diferentes arranjos. A escolha de uma canção para representar o percurso dos personagens é uma frequente em Amaral: em *A hora da estrela*, é “Danúbio azul” a música tema de Macabéia; já em *Uma vida em segredo*, é a cantiga “Boi da cara preta” que acompanha Biela ao longo do enredo.

No caso do fundo musical em *Hotel atlântico*, tanto livro quanto filme fazem com que a cena da queda seja acompanhada de música. Em Noll, o narrador afirma: “Nos arredores alguém ouvia ópera.” (NOLL, 2004, p. 74) A escolha de Amaral por essa ária não é aleatória: em um dado momento, a propósito da música que a banda toca na passeata comício do Dr. Carlos, o narrador referencia: “Lá embaixo passava uma banda de música. Diana contou que era uma ária do *Rigoletto* em ritmo de marcha, a ópera preferida do pai.” (NOLL, 2004, p. 81) Além disso, “La donna è mobile” diz muito sobre o caráter do protagonista: volúvel, é alguém que parece sempre atuar, mentir “è menzognero”, mudando sempre de lugar e de pensamento: “muta d'acc...ento e di pensier, e di pensier”.²⁷

Mas não é por escolha própria que a vida do protagonista passa por uma mudança radical: após a queda, Dr. Carlos o leva para o hospital e, sem outra alternativa — segundo o médico — uma das pernas é amputada. O médico é o mesmo personagem que aponta o revólver para o ator logo que este chega à cidade. E é ele quem o ator vê quando abre os olhos pela primeira vez após a queda: o movimento da câmera simula o olhar do personagem, agora

²⁷ Ver letra completa no anexo 3.

convalescente, enxergando de forma desfocada e, obviamente, assustado, pois, além de não saber onde está, tem em sua frente o homem que queria mata-lo.



(Segmento 31)

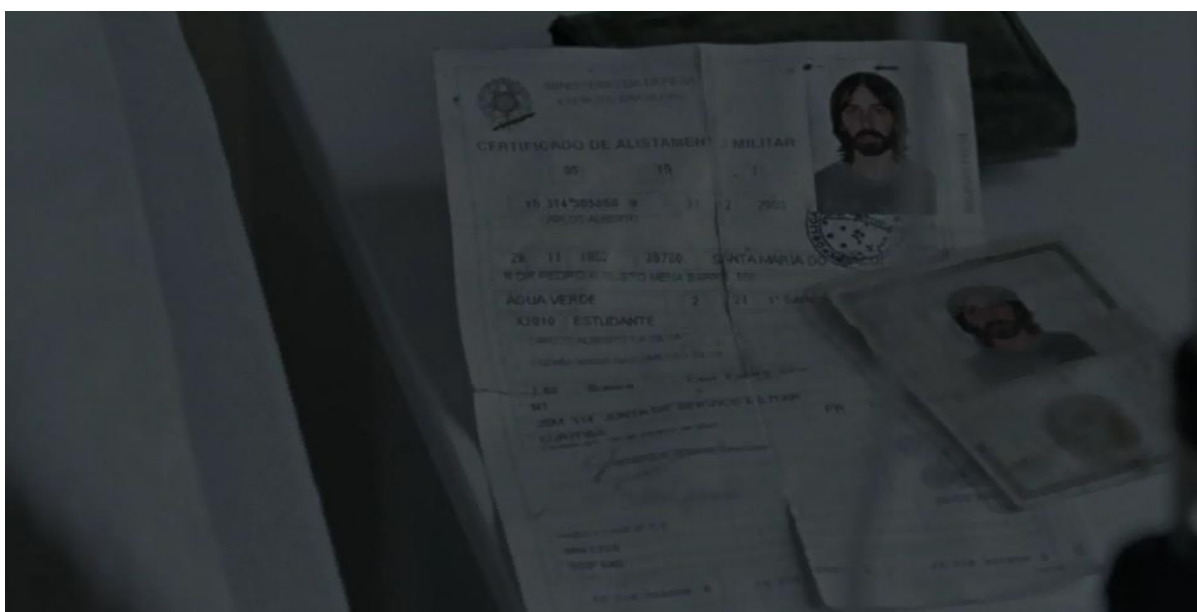
Inclusive, Dr. Carlos representa essa dúvida papel, pois tinha a vida do protagonista nas mãos. Inicialmente desejava matá-lo e, ao saber que está diante de alguém outrora conhecido, intenta salvá-lo para se promover. É sua filha, Diana, quem reconhece o protagonista como ator de televisão. Sabendo que havia sido ator de novelas, a garota se aproxima e tenta ajudá-lo, impulsionada por um certo fascínio devido à fama pregressa. Ele, por sua vez, cede aos encantos da moça, ainda que se sinta humilhado por não conseguir ter relações sexuais com ela. Diana, interpretada por Mariana Ximenes, é a personagem que aparece junto com o protagonista na capa comercial do DVD.



Embora participe pouco, a atriz que interpreta a personagem é muito conhecida pela extensa trajetória na televisão e a escolha dela para compor a capa é provavelmente mercadológica. O apelo romântico/sexual também comparece na fotografia em questão, ainda que essa temática não seja central no filme, pelo contrário, o relacionamento entre os dois ressalta ainda mais o sentimento de impotência do protagonista. No segmento 38, Diana o leva para a capela do hospital, eles se beijam e se acariciam, porém ele percebe não ter ereção e pede desculpas a ela.

O segmento que sucede essa cena é o ator deitado na maca, no quarto do hospital. No livro, a cena é ainda mais cruel: tentando ter uma relação sexual com Diana, o ator quase a sufoca e, desesperada, ela desprende-se e o deixa estirado no chão. Humilhado, consegue se levantar com muito custo. No longa, esse episódio inexistente e Diana é retratada de forma menos dura, atenuando a crueldade da personagem nolliana.

Frágil e sem poder se impor, a câmera revela a identidade do ator. Um certificado de alistamento militar, sobre a mesa ao lado da maca do hospital, mostra, ainda que um pouco apagado, seu nome: Carlos Alberto.



(Segmento 33)

Aqui fica evidente que alguns de seus dados só foram revelados no momento de fraqueza, sem que o ator quisesse. A perda de um dos membros e a debilitação desnudam o protagonista. A folha do alistamento aberta junto com o RG demonstram a fragilidade na qual esse homem se encontra enquanto está internado, tendo sua “identidade” escancarada ao lado de seu corpo mutilado.

Embora essa passagem não esteja no livro, o espectador precisa estar atento à cena, pois ela é muito rápida. O sentimento de abandono e incapacidade que acompanham o protagonista durante sua estada no hospital, tão evidente no romance, aparece reconfigurado no longa-metragem: o personagem não pode controlar o que os outros enxergam dele, nem mesmo seus dados pessoais, pois está impotente. No romance, o narrador é o protagonista, o que possibilita uma forma de controle em relação ao que dizer, distinta do filme, no qual o personagem não coincide com o foco em primeira pessoa. A mudança de perspectiva possibilita que se desvelem dados acerca da personagem que o narrador-protagonista do livro manterá ocultos até o final.

A impotência se revela, em ambos os textos, também no plano físico, uma vez que sem uma das pernas o caminhar estaria comprometido. A locomoção, que moveu o ator ao longo de todo o enredo, agora só será possível com a colaboração do enfermeiro Sebastião.

É Sebastião quem colabora para a recuperação do protagonista. Interpretado por João Miguel, o personagem vai acompanhar o ator até o desfecho do longa. Os dois estabelecem uma relação de confiança e afeto mútuo, a ponto de o enfermeiro levar o ator com ele para uma nova empreitada. O novo amigo parece nunca ter saído de Arraiol e fala a respeito do desejo de deixar o emprego e a cidade e nunca mais retornar, ressaltando a repulsa que sente pela situação na qual se encontra: “num aguento mais esse hospital...nem essa cidade (pausa) qualquer dia desse eu sumo daqui pra bem longe, sabia? Tão longe que eu nunca mais vou querer saber de ninguém.” O ator aproveita o comentário e pede para que o enfermeiro o leve junto.

Ambos partem rumo ao litoral. O enfermeiro confessa ao amigo que nunca tinha visto o mar e manifesta o desejo de ver a imensidão do oceano que, segundo o ator, “num acaba nunca”. Essa expressão, repetida diversas vezes pelos dois personagens, remete à infinitude do mar, infinitude que também corresponde à recorrência das situações e, por que não, das viagens, que não terminam nunca. A expressão pode se referir, inclusive, a esse perfil errante tão caro em Noll. O mar seria a materialização do eterno, desse ciclo interminável de viajantes que têm seus caminhos cruzados por outros perambulantes. A morte do protagonista em frente ao mar e a repetição de um segmento inicial como desfecho do filme denotam essa noção cíclica, de algo que nunca termina.

Domingos e Hohlfeldt (2013, p.39) acreditam que, em princípio, o longa-metragem mantém o mesmo enredo e argumento do romance: a incógnita sobre o passado e o futuro do protagonista — o passado que o leva a essa busca presentificada pela narrativa, e o futuro que poderia ser a solução do conflito e que se ajusta como encontro/desencontro de si mesmo. A dissonância estaria no desfecho: se no filme o passado do personagem romanesco é respeitado, pela indeterminação, o futuro é transformado pela semantização do texto, quando a diretora

coloca, ao final do filme, o mesmo personagem novamente em movimento, saindo do mesmo táxi, sugerindo um ciclo de eterno retorno, como se o deslocamento fosse ininterrupto e repetitivo, enquanto que, no livro, a história termina antes.

Os três longas de Suzana Amaral são de personagem. Na contramão da indústria cinematográfica que preza por enredos, Amaral opta por filmes sensíveis que enfocam dramas humanos, o que faz com que sua cinematografia destaque personagens e não histórias. Nesse sentido, a obra da cineasta é tão humanista quanto a obra de Noll, procurando desvendar os desejos e sensibilidades de marginalizados, denotando que, independente de gênero, classe social e saberes, as vontades que movem as pessoas são muito semelhantes e todos guardam segredos. A cineasta afirma, no *making off* de *Uma vida em segredo*, que esse é um filme de personagem. Mas não só esse, como os demais também o são, sendo o centro das narrativas os sujeitos e não as circunstâncias que os envolvem.

João Manuel Santos Cunha propõe que os três longas de Amaral constituem uma trilogia: a trilogia do outro. Para ele, o que a cineasta faz é “conduzir” personas construídas pela visão do outro para além do lugar em que foram inventadas, “retraduzindo”, de uma a outra linguagem, o mundo “traduzido em texto” por Clarice Lispector, Autran Dourado e João Gilberto Noll, escritores eleitos como guias confiáveis nessa árdua tarefa de traduzir o outro em linguagem, no traslado de um a outro lugar diegético. (CUNHA, p.178, 2017)

Para tanto, Amaral insiste na necessidade de um cinema minimalista, bressoniano, sem nenhuma concessão a linguagens que lhe sejam exteriores, como afirmou no 12º Cine Ceará, realizado em 2002. A propósito do lançamento de seu filme *Uma vida em segredo*, a cineasta defende a pureza na linguagem do cinema, evitando escolhas estéticas que se assemelhem às produções para TV, as quais, segundo ela, estariam contaminando o cinema de forma negativa. (ORICCHIO, 2003, p. 203)

As escolhas estéticas são semelhantes nos três filmes, contudo a cineasta acena para um experimentalismo na última produção não visto anteriormente. Miranda e Ramos (2012, p. 27) afirmam que *Hotel Atlântico* apresenta uma narrativa que avança sem o frescor de *A hora da estrela*, mas que está mais à vontade para experimentar. Os autores comentam que o filme de 2009 traz uma narrativa diferenciada percorrendo um mundo com traços que remetem à imagética onírica de David Lynch. Para eles, o longa é voltado para fora, com abandono do viés intimista dos enredos anteriores, dando espaço a uma ação sincopada amarrada tardiamente no final.

A comparação com Lynch é um pouco exagerada, pois o diretor se vale do surrealismo em suas obras, o que não acontece de maneira evidente em Amaral. Apesar da falta de

causalidade no percurso do protagonista de *Hotel Atlântico*, a cineasta não traz para a narrativa elementos oníricos como postulam os pesquisadores. Entretanto, eles acertam ao afirmar que há o abandono do viés intimista das obras anteriores. Pouco se mostra em termos de introspecção, o que se aproxima de Noll e se afasta da produção pregressa dela.

Longe dos *best sellers* estão as obras de Noll e, distanciados da vitrine televisiva, os filmes de Amaral, diretora que apresenta três protagonistas com uma característica comum: procuram a felicidade, a satisfação pessoal longe de seu ambiente de origem, por meio de viagens, de andanças, de mudança, assim como muitos personagens nollianos.

5.4- A questão do olhar

Como já posto anteriormente, os personagens nollianos são, em sua maioria, viajantes. Sem bagagem, sem destino, sem companhia, esses sujeitos transitam por espaços variados. É caro a este trabalho entender como os olhares desses protagonistas, sobretudo dos romances *Harmada* e *Hotel Atlântico*, e do conto “Alguma coisa urgentemente”, se constituem. Desta forma, confrontar a questão da visualidade no cinema e na literatura é uma das propostas deste capítulo, com enfoque no filme de Suzana Amaral.

O ator de *Hotel Atlântico* viaja do Rio de Janeiro até o Rio Grande do Sul. No trajeto, cruza com personagens variados e passa por lugares aparentemente nunca antes visitados. É esse olhar para o novo, apropriado por um sujeito estranho ao lugar, que será pensado. Peixoto, no ensaio “O olhar do estrangeiro”, destaca que quem acabou de chegar é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Para o ensaísta, o forasteiro é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (PEIXOTO, 2000, p.363)

Entretanto, para esse protagonista, o novo (do lugar, das coisas, das experiências) não suscitam o tipo de olhar “estrangeiro”, atento às diferenças-novidades, assinalado por Peixoto. Dado a descrever cenas cotidianas, poucas reflexões são feitas acerca daquilo que se observa, imprimindo objetividade e celeridade em alguns relatos.

Me levantei. Abri a cortina. O que vi não foi um amanhecer, mas uma luz já madura. Levantei a vidraça. A janela dava para os fundos de vários prédios. Numa das janelas uma mulher lixava a unha. (...) Apoiado num parapeito um garoto olhava o breve vôo de uma pomba. (...) fechei a cortina. (NOLL, 2004, p. 13)

Nizia Villaça ressalta que na obra de Noll, à diferença dos demais sentidos, o olhar, não entra em contato com o mundo, passa entre as coisas, objetiva-as. Para a pesquisadora, a percepção nolliana é uma máquina voraz que passo a passo devora as imagens que registra e a si própria. Colando-se a pessoas e objetos, o olhar funciona como um colecionador, retira-lhes a vida, os rastros, surgindo, não a ficção do eu poderoso de uma tradição literária anterior, mas o eu sitiado e programado pela profusão de imagens que bombardeiam o indivíduo. Para ela, a subjetividade no autor caminha em direção à neutralização e à autodestruição. (VILLAÇA, 1996, p. 104-105)

Na opinião de Schøllhammer (2008, p.91), a centralidade da percepção na narrativa de Noll, a presença do olhar dentro da imagem revelada pelas palavras não encontra correspondência em riqueza de detalhes, nem em saturação descritiva. Ao contrário, deixa-nos a nítida sensação de pobreza figurativa como se o espaço se esvaziasse e as imagens recuassem. O que sobra são os rastros de encontros penosos com a realidade, na visualidade do real, em que as figuras das imagens perdem identidade e significado para expressarem a desolação existencial e a dor impotente do narrador.

A discursividade do olhar construída por Noll tem a forma de planos curtos e descontínuos, submetidos a um processo de montagem de fragmentos heterogêneos. Suprimindo as conexões — causais, temporais — que corresponderiam a uma montagem fluída, ele opta por apresentar pedaços de enredos que pouco se relacionam, deixando o leitor em falta, como expõe Villaça:

A economia de recursos utilizada pelo narrador na apresentação do texto prenuncia a mutilação da narrativa em todos os níveis. É a falta que articula o universo narrado, seja pela ausência de totalização no nível temporal, no nível espacial, seja pela ausência de nexo entre as partes ou pela gratuidade com que se sucedem as cenas. Os efeitos, inúmeras vezes, precedem as causas. O leitor se sente em falta, incapaz de codificar o texto. (VILLAÇA, 1996, p. 106)

O narrador do romance em pauta faz um percurso sensorial, no qual a visão comparece mesclada aos demais sentidos. Tal percepção sensória é fragmentária, descontínua, instantânea - migra de uma coisa à outra, de uma sensação à outra, desenhando uma “viagem” também sem foco nem direção no plano dos sentidos. Nesse caso, a apreensão sensorial também seria nômade e não se fixa. (“Abri a cortina da janela, olhei para cima, vi um pouco do céu, naquele dia azul. Tirei o casaco. Me virei para o interior do quarto. Mais uma vez notei a mancha de sangue no carpete. Liguei o rádio.” (NOLL, 2004, p. 15)).

Enunciados curtos estão presentes na construção da obra. A adjetivação não se expande e a dicção narrativa também é fragmentada. Assim, misturam-se apresentações concretas daquilo que o narrador observa com reflexões sobre sua condição: “nervoso, cheio de palpitações”²⁸:

Quando sentei na cama ouvi um gemido rouco, profundo como de um animal. Veio um outro gemido, e então peguei o travesseiro e esmaguei contra os ouvidos. Indaguei se eu não andava muito nervoso, cheio de palpitações. Aí joguei o travesseiro longe e sacudi a cabeça com certa violência. O gemido persistia, era masculino e agora vinha ritmado. Peguei em mim, eu estava levemente excitado. Peguei o telefone e esperei que a portaria atendesse. A melindrosa atendeu. – Sou recém-chegado, eu quero um uísque sem gelo, mas gostaria que você mesma trouxesse. (NOLL, 2004, p. 11)

No excerto acima fica evidente que os gemidos despertam irritação e prazer ao mesmo tempo. Nesse caso, é desse incômodo que surge o impulso sexual, tão frequente em Noll. Desta forma, é também de impressões sensoriais que emergem alguns temas caros à obra. Villaça (1996, p. 107) ressalta que Noll não deseja pensar o homem, quer apenas vê-lo o mais de perto possível. Deseja segui-lo passo a passo como uma sombra, sem qualquer projeto de administração ou de conhecimento. Uma característica do narrador é a abordagem do funcionamento sensorial, descrito obsessivamente; agarrando-se aos sentidos, defendendo-se das ameaças do tempo, da decrepitude.

“Havia um cheiro de café no ar.” (NOLL, 2004, p.13). Essa percepção olfativa, que vem acompanhada de descrições visuais, precede o trecho no qual o narrador intenta se fingir de louco:

Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar. E não seria a mesma coisa que viajar? Com a vantagem de eu não despende qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava. Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que minha cabeça caísse de torpor. (NOLL, 2004, p.13)

Em seguida, ele retoma a apresentação sensorial “A mancha de sangue quase invisível (...)” (NOLL, 2004, p.14) - do carpete do quarto de hotel (grifo meu). Apesar de autodiegético, o narrador nolliano é esvaziado de uma subjetividade tradicional. Esses sujeitos são cascas sem passado, sem densidade histórica, parcialidade exaurida.

Prates de Oliveira (2002, p. 87) discorre a respeito do narrador de *Hotel Atlântico*, atestando que, embora na primeira pessoa, há um claro distanciamento entre seu ponto de vista

²⁸Embora haja reflexões direcionadas para si, o narrador não desenvolve de forma consistente questões de cunho existencial. O olhar introspectivo, agora como metáfora, também será comentado nesse capítulo.

e o mundo por ele tematizado: imagens quase sempre destituídas de emoção e envolvimento pessoal.

Apesar desse afastamento, o narrador pondera sobre seu lugar no mundo, ainda que pense em si mesmo de forma obsessiva — sempre precisa partir, sempre está sendo observado e perseguido. Essa consciência origina questionamentos que sempre o levam para o movimento. Ele não tem certezas, apenas fluxos de perguntas da ordem do ficar, criar raízes, contudo o desejo de locomoção fala mais alto e a partida é sempre certa. O olhar endereçado para si é aquele que avalia a necessidade de parar, porém a pulsão viajante se sobressai:

Desci a escada do hotel meio encolhido, as pernas, as costas me doíam exageradamente. Ao chegar à porta me apoiei com uma das mãos na parede do prédio, com a outra comecei a apertar uma dor na região lombar. Quem sabe eu volto para o quarto?, me perguntava. Quem sabe eu fico, desisto? Quem sabe eu me caso com a melindrosa da portaria? Quem sabe eu me contento na companhia de uma mulher? Eu estou velho, pensei. Mal chegado aos quarenta, velho. Andar por aí seria uma loucura. As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática...(...)
Mas eu precisava ir: desci o degrau e me encostei na parede do prédio. (NOLL, 2004, p. 18)

O deslocamento aparece não como opção, mas como desafio e necessidade. O personagem deve partir apesar de sua fraqueza e de não haver um destino certo. Ao observar a movimentação alheia, ele acha ser possível fazer o mesmo. (“Naquelas vias por onde se subia ou descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou. Eu também conseguiria: viajar, tomar um ônibus, chegar em algum lugar.” (NOLL, 2004, p. 20)) A partida causa prazer e sensação de liberdade, mesmo que possa ser lida como outra forma de aprisionamento, pois há a obrigação de flunar. (“Quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha alforria. E me invadiu a sensação de uma liberdade demasiada. Como se eu não fosse dar conta sozinho.” (NOLL, 2004, p. 23)).

Da mesma forma, há o receio de parecer covarde e o medo do julgamento do outro. O protagonista parece não só se preocupar com as opiniões alheias, mas também há a autocrítica, pois ele se incomoda com sua condição de viajante que “carrega covardias”: “Me senti arrependido de ter entrado naquele hotel. Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em frente.” (NOLL, 2004, p. 9)

Além disso, ele mostra desconfiança em algumas passagens, com a sensação de estar sendo vigiado ou perseguido. Tais cismas culminam, por vezes, em previsões absurdas, uma realidade aumentada própria de quem não separa o palpável da fantasia.

Quando a mulher da portaria saiu do quarto, me sentei na cama. Senti como se ela tivesse me levado alguma coisa. Eu parecia mais raso, meio alarmado, um simples estalo foi motivo para que eu fosse até o banheiro verificar se não havia ninguém escondido. Ao me dirigir ao banheiro antevi meu Pânico diante do invasor. (NOLL, 2004, p. 15)

Saí do banheiro, peguei na caixa uma ficha para uma água mineral, fui ao balcão, pedi a água. Durante esse trajeto me senti vigiado. Difícil explicar, um esfriamento repentino na nuca, olhei para trás. Dois homens e uma mulher tomando café. Logo ali um velho caminhando com dificuldade. A garota da caixa dando o troco para um rapaz. (NOLL, 2004, p. 28)

O ônibus já vazio. Me perguntei se não começavam a perguntar da nossa demora em sair.

O que me agoniava é que comessem a desconfiar de mim. Naquele momento já parecia tarde demais para que eu desfizesse o equívoco. Passaria anos me arrastando pelos tribunais, encarando a sordidez da Justiça, já sem forças para eu mesmo acreditar na minha própria inocência. (NOLL, 2004, p. 31)

O discurso do olhar aqui se apresenta como visão, alucinação e não como percepção do real. Esse eu, ameaçado, sitiado — como explica Nizia Villaça (1996, p.103) — restringe ao máximo seu campo de visão e o pensamento reflexivo em geral. Há em Noll um constrangimento da imaginação, retração do foco narrativo, abandono dos grandes fenômenos sociais e políticos, retomada do eu como tema, do eu mínimo. Essa sensibilidade minimalista, que se constrói pelo descarnamento das sequências, resulta numa visão da gratuidade total dos acontecimentos.

A atenção aos detalhes e o percurso sensorial infelizmente foram subaproveitados no longa. A cineasta poderia ter explorado melhor a câmera subjetiva ou alternado tais cenas à apresentação do personagem. Porém isso não acontece, denotando o enfoque no protagonista que, ainda que se expresse por meio de um olhar que vaga em várias direções, pouco mostra sobre os focos desse olhar. Na maioria dos segmentos, a câmera segue os passos do personagem sem dar espaço para que o espectador saiba como o protagonista enxerga o mundo.

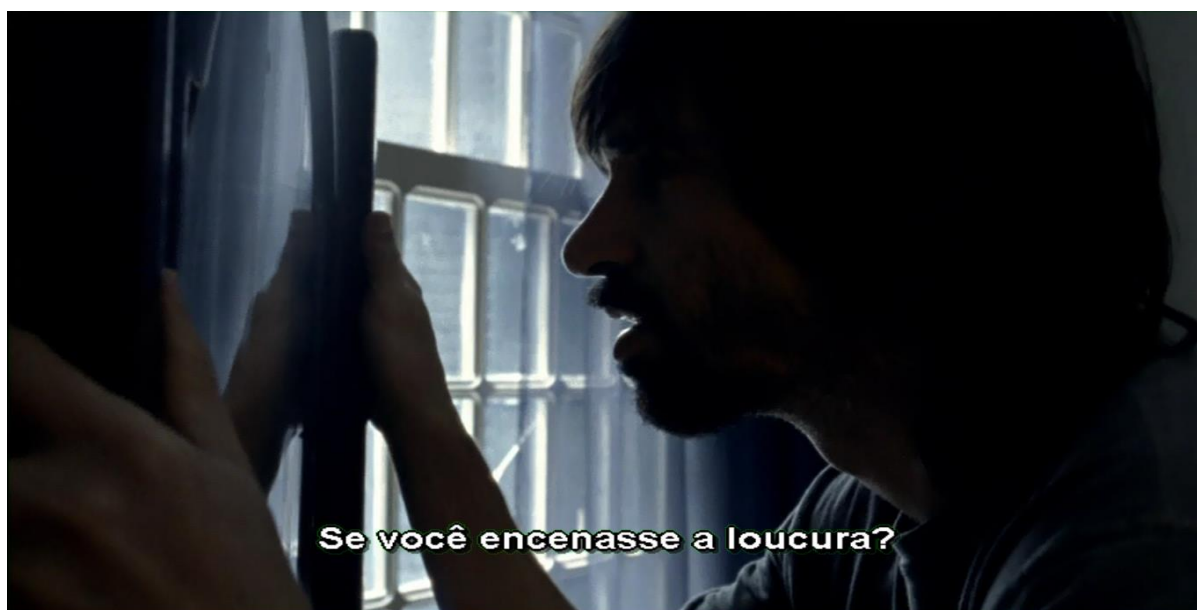
Apesar disso, o longa, assim como o romance, é construído por planos curtos, fragmentados até. Sem relação de causalidade, o enredo fílmico também é segmentado — apesar de utilizar uma montagem clássica sem ousadias estéticas — o que é uma característica da obra pregressa da cineasta.

Aqui também pouco se sabe a respeito do personagem principal e o mínimo que se revela a respeito dele é por meio de breves diálogos com os demais personagens. Inclusive, o filme apresenta pouca interação entre os sujeitos. Mas há informações importantes para traçar o perfil do protagonista, as quais são reveladas por ele mesmo frente ao espelho que, como espaço de projeção (reconhecimento/desconhecimento) da própria imagem, ainda que surja em terceira pessoa, — a câmera filma o ator e sua imagem refletida — é momento de reflexão

existencial, apesar de raro em ambos os textos. A encenação da loucura, que aparece como possibilidade de fuga, é o tema desse monólogo (já transcrito) diante espelho:

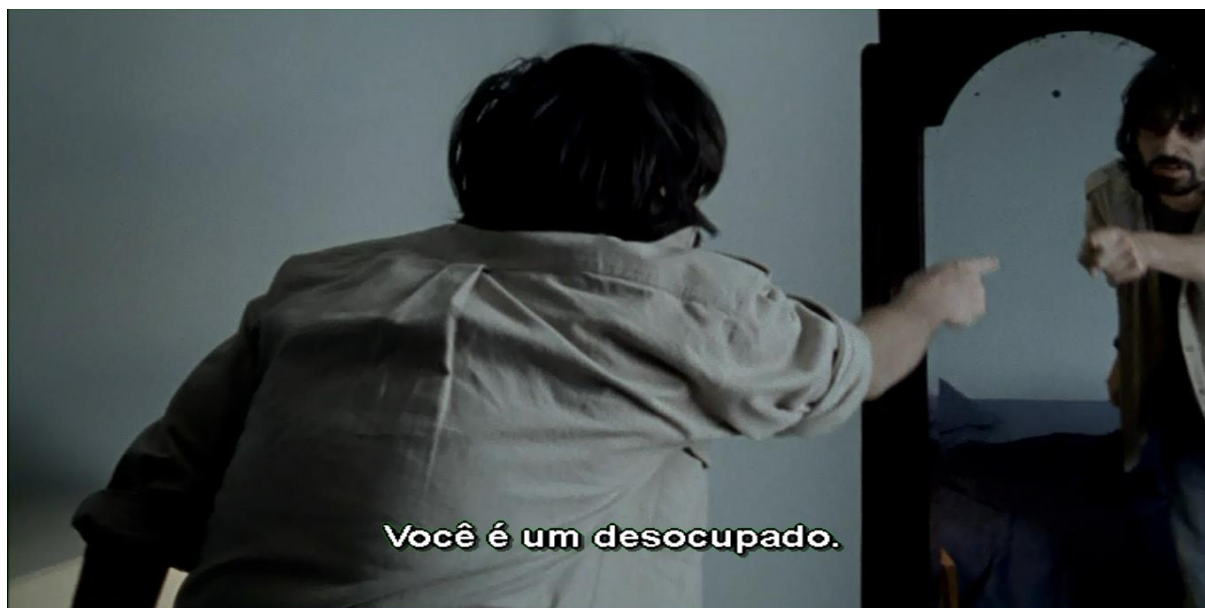
Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar. E não seria a mesma coisa que viajar? Com a vantagem de eu não despendar qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava. Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que minha cabeça caísse de torpor. (NOLL, 2004, p.13)

Tais devaneios aparecem no filme com falas muito próximas do livro, como no segmento 5, no qual o personagem vai até a janela, olha para fora e em seguida se dirige ao espelho que estava próximo, indagando: *E se ao invés de viajar você se fingisse de louco? Se você encenasse a loucura?*



(Segmento 5)

No plano seguinte, a câmera em plano sequência filma o ator de costas e seu reflexo no espelho: visivelmente alterado, aponta para sua imagem refletida e diz: *Você...Você é um desocupado...um desocupado*. Ele caminha até o banheiro, abre a torneira, molha mãos, nuca, rosto e sai, voltando para a frente do espelho, quando grita: *“Um desocupado...um desocupado... é isso o que você é... um desocupado”*.



(Segmento 5)

A encenação de loucura fica apenas no plano desejo, pois em nenhum dos textos o protagonista desempenha papel de louco com os demais personagens. Ainda assim, como já posto sobre o romance, ele acredita estar sendo perseguido. Todavia, a postura paranoica não é recorrente no texto de Suzana Amaral, que constrói um personagem com olhar vago e não apreensivo. A ausência de uma encenação que o aproxime do suspense faz com que as cenas que incitariam tensão não tragam tanta carga emocional.

Assim ele se apresenta após o suicídio de sua companheira de viagem. Ainda que jogue fora a jaqueta emprestada por ela, certamente para não levantar suspeitas, a tranquilidade é restabelecida rapidamente no segmento posterior, quando ele sai da rodoviária, caminha por uma praça e, sem seguida, pela orla. Com olhar vago, mãos dentro dos bolsos, nada parece abalá-lo, nem a morte que acabara de presenciar. Embora tenso, o personagem filmico não emana nervosismo exagerado, o que distancia da chave *thriller* que o romance propõe.

No livro, as impressões de perseguição nem sempre são apenas suspeitas, uma vez que o personagem é de fato encurralado por Néelson após aceitar dele uma carona. Sabendo o que viria a seguir, o narrador, já no relato da primeira impressão de seu algoz, dá ao leitor pistas que, além de acentuarem o suspense narrativo, anteveem o embate que virá nas páginas seguintes: “Pensei que os dois irmãos que me pareciam da colônia alemã tinham um jeito de novato nas coisas, ao contrário do rapaz de cabelos pretos, talvez um pouco mais velho que os dois. Este, mesmo de longe, exibia uma afetação qualquer que poderia significar bem mais cancha.” (NOLL, 2004, p. 40)

No filme, é o espectador quem desconfia de Néelson, sendo que o percurso de tensão não é percebido com evidência pelo protagonista, como fica claro no segmento 17. Assim, não são as desconfianças do personagem e sim o movimento de câmera o responsável pelo suspense — parco — do longa.



(Segmento 17)

No texto nolliano, a suspeita que o narrador nutre por Néelson faz com que seu olhar atente aos detalhes dos menores movimentos do rapaz. Como um espectador de cinema, o protagonista assiste ao filme protagonizado pelo outro: “Néelson falava por enigmas. Mas todas as palavras que ele dizia, aquela casa, tudo aquilo me parecia de um filme antigo.” (NOLL, 2004, p. 45)

Partindo da casa/bordel onde os três passam uma noite, eles chegam a uma fazenda para “resolver rápido uns negócios com um amigo” (NOLL, 2004, p. 51). Atento, o narrador observa os pormenores: “Léo saiu do carro e abriu a porteira. O carro passou a porteira, parou. Léo fechou a porteira, entrou no carro. O carro começou a seguir por um caminho de terra. Eu só olhava tudo, em silêncio.” (NOLL, 2004, p. 51) Esse olhar funciona como uma câmera que focaliza detalhes: “Néelson colocou as chaves do carro sobre o painel.” (NOLL, 2004, p.51)

Antes da longa cena de perseguição, que termina com o protagonista no carro pegando a chave no painel e saindo em disparada, ele reflete sobre a conversa que escuta entre Léo e Néelson e suas perguntas são a representação do medo que sente ao longo de toda a narrativa e que se efetiva aqui:

-Se você não matar esse cara agora eu é que acabo com você! Esse cara é artista de novela, se ele quiser denuncia a gente pra polícia e com isso a fama dele aumenta! Como é que eu ia adivinhar que isso ia acontecer, como é?! E ele viu, não tem dúvida, ele viu!

Eu vi o quê?, pensei. Seria o sangue que eu tinha visto? Era essa coisa que Nélon queria esconder me matando?

Como fugir dali? (NOLL, 2004, p. 53)

No texto de Amaral, como já posto, a cena de perseguição é composta por vários pequenos planos. Há uma preocupação em intercalar o protagonista e Nélon nestes planos, dando a noção de simultaneidade, o que também aumenta a tensão que é acompanhada pelo som ofegante da respiração do ator, sons ambientes e latidos de cães.

A apreensão dá lugar à calma quando o ator encontra um rapaz que o transporta de carroça até Viçoso. Durante o percurso, seu olhar continua atento aos detalhes, porém agora ele se apresenta mais calmo, contemplativo até: “Eu olhava as ancas do cavalo marchando, olhava o homem alourado todo franzido pelo sol, olhei para trás e vi a carga que ele levava, abóboras. (...) Pensei que seria bom que aquela viagem durasse bastante.” (NOLL, 2004, p.58) Esse segmento no filme, à diferença do romance, não se constitui em primeira pessoa, apesar do plano geral que enquadra a carroça carregada de abóboras, os dois homens e a estrada de terra. (Segmento 21) Novamente, a ausência da visão subjetiva empobrece um filme que propõe um enredo de personagem, como afirma Amaral²⁹, contudo pouco realça ao protagonista em termos de olhar.

A chegada à casa da igreja é tranquila e o ator é bem recebido por Antônio e Marisa em ambos os textos. Pedindo pouso para uma noite, ele adormece no quarto e não reconhece o lugar quando desperta:

Quando acordei de manhã eu continuava ali, com os joelhos no chão — os braços, o peito, a cabeça sobre a cama.

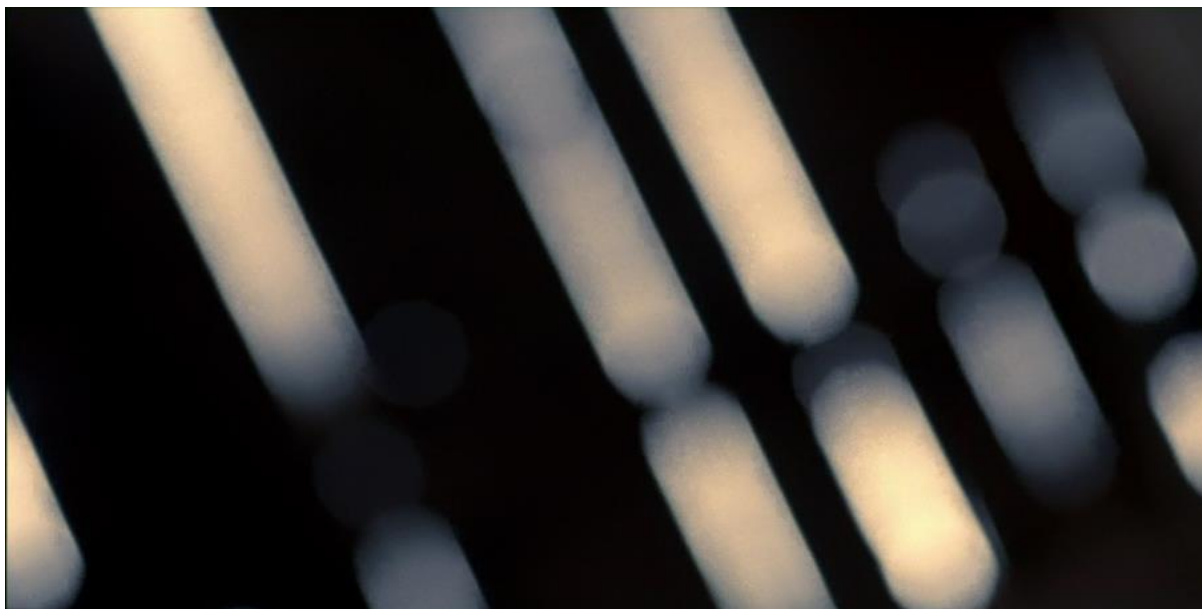
Mais uma vez não consegui reconhecer de imediato o lugar onde eu acordava. Não mexi o corpo, só virei as pupilas para o alto, e vi o crucifixo contra a parede branca. Levantei a cabeça, o peito, e alisei o lençol.

Esse gesto de alisar o lençol me transmitiu a sensação de um repouso por enquanto inacessível.

O que me fez levantar, ir até a janela, e abrir as vidraças. O dia radioso, a temperatura em pleno verão. Tirei a camisa. (NOLL, 2004, p. 61)

²⁹ Amaral afirma, em entrevista para o Sesc TV, que Hotel Atlântico não é um filme de trama e sim um filme de personagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dAP6qKC98QY> 19/02/2018

De maneira semelhante se apresenta esse segmento fílmico (22): o personagem se deita na rede, balança e a tela escurece. Desta vez é a câmera subjetiva que entra em ação simulando o piscar embaçado dos olhos ao acordar.



(Segmento 22)

Em seguida ele levanta, esfrega os olhos e abre a janela, contemplando o ambiente e Marisa a estender as roupas. Ele aparenta cansaço, apesar do repouso noturno. Perambulando pelo quarto, observa a imagem de Che Guevara na parede.

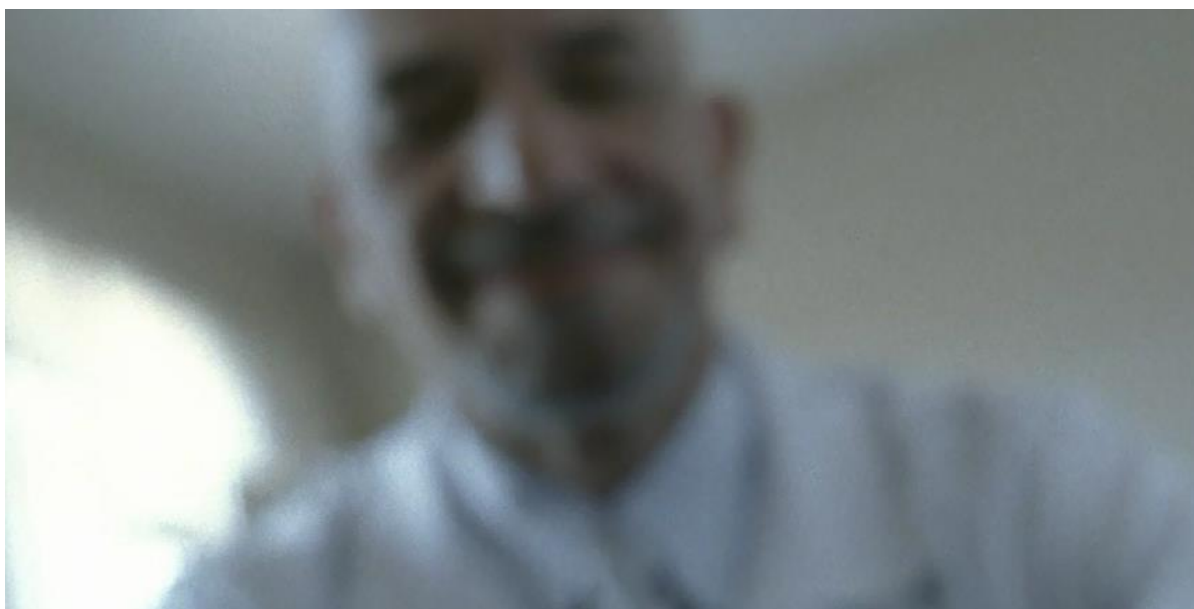
Novamente a sensação de nunca descansar, de estar sempre alerta, apesar do ambiente propício para o repouso. Embora aconchegante, esse lugar é estranho aos olhos desse viajante. Sérgio Cardoso (2000, p. 360), no ensaio “O olhar dos viajantes”, conclui que as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade. Porém, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e pela morte) que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio.

A desestruturação citada por Cardoso pode ser percebida ao longo de ambas as narrativas. Mas é após a queda em Arraiol que o olhar do protagonista, de extremo pessimismo,

manifesta-se acentuadamente. No filme, por exemplo, como já posto, há dois breves planos subjetivos nos quais a câmera simula a visão do protagonista. Esses olhares, um inclinado, outro embaçado, ressaltam a condição frágil do personagem:



(Segmento 30)



(Segmento 31)

A queda, a posterior amputação da perna e a percepção de estar em um hospital fazem com que o protagonista relate o descontentamento derivado daquilo que enxerga: “(...) Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita.” (NOLL, 2004, p. 77) A dor pela ausência do membro é acompanhada pelo incômodo decorrente da convalescência e da internação no hospital:

Agora eu não dormia tanto, meus intervalos entre um sono e outro eram bem maiores. No início eu não gostei que a minha taxa de sono — como chamava o dr. Carlos — estivesse diminuindo.

Essa maior disposição para vigília me deixou então assustado. Como se eu tivesse perdido completamente a confiança em qualquer ocupação do tempo.

Eu via sim, isso eu conseguia fazer o tempo todo em que me mantinha acordado: via o Sagrado Coração de Jesus na minha frente, via imagens de pessoas que vinham olhar o artista sem a perna, via a careca lustrosa do dr. Carlos, e em certas ocasiões lamentei não ter perdido além da perna a vista. (NOLL, 2004, p.80)

A impossibilidade de locomoção e a dependência dos cuidados do médico implicam a recorrência do visto e, conseqüentemente, o desinteresse do olhar. O abandono dos sentidos durante o sono é a melhor opção frente a seu estado. Há insistência nas lamentações e nos comentários tecidos por ele acerca de sua condição:

Vi no chão um objeto de ferro esquecido, com pedaços fibrosos, que parecia a coisa mais afetada pelo óleo naquele posto de gasolina. O objeto chegava a ser mais preto que o preto, e fosse qual fosse a sua utilidade anterior, ele agora era uma coisa como a minha perna amputada, perdida para sempre. (NOLL, 2004, p.101)

Entretanto, há breves instantes de observação que parecem instaurar uma trégua fugaz, ainda que atrelada ao aprisionamento na cadeira de rodas: “Sentado na cadeira de rodas eu via agora pela janela do quarto do hospital a primavera chegar adiantada. Flores já ocupavam copas inteiras das árvores.” (NOLL, 2004, p.83); “Abri os olhos, levantei a cabeça, e dei de cara com a janela que mostrava uma bela manhã. Eu ainda estava na cadeira de rodas.” (NOLL, 2004, p.91) Essas curtas ocorrências de bem-estar pouco comparecem no texto de Amaral, que coloca o hospital como um espaço mais claustrofóbico. Nem os passeios com Sebastião na área externa, cercada por plantas e canto dos pássaros (segmento 40), sensibilizam o olhar do protagonista que só pensa em sair daquele lugar.

No livro, pese a disforia do protagonista nesse entorno (“Eu ficava ali, sentado no banco do pátio, ouvindo o órgão, com o cachorro junto do meu pé. Olhava a falta da minha perna (...) via um doente ou outro caminhando com dificuldade como eu. Achava o mundo bem infeliz.” (NOLL, 2004, p.95)) , a saída do hospital com Sebastião e a contemplação durante a viagem aguçam positivamente seu olhar: “Eu fiquei no carro, olhando em várias direções, admirando as muitas ladeiras do bairro. O carro estava estacionado numa baixada, e logo em frente começava uma subida que não se conseguia ver o fim. Abri o vidro ao meu lado.” (NOLL, 2004, p. 103)

Algo semelhante ocorre no longa, já que a saída do hospital e a viagem com Sebastião dão um pouco de alento ao personagem principal. Fisicamente melhor, ele olha pela janela

aberta do carro e comenta: “minha avó sempre dizia...onde tem uma vontade, tem um caminho.”³⁰”

O enfermeiro é, inclusive, a pessoa para a qual ele demonstra mais apreço. Atento aos pequenos movimentos do amigo, observa-o e contempla sua voz alegre por poder conhecer o mar: “Sebastião tinha uma voz bonita. Me deu vontade de levantar da cama com aquela perna só, ir até a porta do banheiro e olhar Sebastião. Me passou a sensação de que era a última pessoa que eu ia ver.” (NOLL, 2004, p.108)

Aqui é evidente a antevisão da morte do protagonista que narra seus momentos finais a partir do esvaecimento dos sentidos, sendo a visão o único que permanece. Olhando para Sebastião no banheiro, ele descreve esse apagamento:

Foi quando eu fui escorregando pelo marco da porta, sem que eu pudesse me deter, tudo o que me restava de forças parecia se esboroando, um pouco como aqueles prédios sofrendo uma implosão, foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição — e quando o meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro eu já estava completamente surdo. Eu via ainda muito bem, via perfeitamente a expressão de Sebastião debruçada sobre mim, mexendo com a boca, me falando coisas que eu não conseguia mais ouvir. Tentei falar, mas só me veio um espasmo. (...)

O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio, mas eu via bem cada coisa, embora de cabeça para baixo eu via bem o bezerro que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça, eu vi uma imensidão de areias brancas. (...)

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião. Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi a ponto de trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões. Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim. (NOLL, 2004, p.109 -110)

É nesse estado de fragilidade que Amaral dá “voz” ao olhar do protagonista. Na maior parte do filme essa subjetividade é pequena — como já comentado. Porém, quando no colo de Sebastião, esse corpo debilitado consegue enxergar os arredores e compartilhar tais imagens com o espectador.

³⁰ No *making off* do filme, o ator Júlio Andrade comenta que essa foi uma frase dita por Suzana Amaral durante as filmagens e que ele pediu para usá-la, alegando que caberia bem no contexto da cena.



(Segmento 45)



(Segmento 45)

Seja para causar empatia, seja para trazer ao filme essa marca da subjetividade do romance com narração autodiegética, tais cenas são pertinentes para traduzir o universo de Noll, ainda que o recurso de câmera em primeira pessoa tenha sido pouco explorado por Amaral.

Considerações finais

Muitas teses de doutorado são continuidades das dissertações de mestrado de um mesmo pesquisador. Quando defendi minha dissertação, orientada pela professora doutora Suzi Frankl Sperber, senti que poderia fazer mais com o material que estava ali exposto. Talvez seja um dos propósitos do trabalho acadêmico — sempre buscar brechas para novas reflexões. Após a defesa, demorei quatro anos para elaborar um novo projeto e, durante esse tempo, afastei-me da academia, período necessário para as maturações de uma nova ideia saída de uma já existente pesquisa.

Ao contrário de muitas análises comparadas, como foi a minha no mestrado, quando analisei *A hora da estrela*, livro e filme, desta vez eu não queria partir da literatura para a escolha do tema, e sim do cinema. O trabalho da cineasta Suzana Amaral havia me conquistado e como já existia o desejo de retornar ao universo acadêmico, decidi propor uma análise comparada entre o filme *Hotel Atlântico* e o livro homônimo do qual foi adaptado, escrito pelo gaúcho João Gilberto Noll.

O primeiro desafio foi conhecer a obra do autor. Apesar de já ter trabalhado com literatura brasileira e preferir textos contemporâneos, pouco conhecia sobre Noll. Durante a leitura de *Hotel Atlântico* tive a certeza de que gostaria de escrever a respeito dele e, tendo em mente o aparato crítico sobre literatura comparada ao cinema, redigi um projeto para concorrer a uma vaga no programa.

Minha ideia inicial era mapear como Suzana Amaral reconfigurava as categorias narrativas do livro em material cinematográfico. Mas, durante a entrevista para o ingresso no programa, a professora Miriam Viviana Gárate me alertou que essa proposta não sustentaria uma tese de doutorado.

Fui aprovada no processo seletivo, porém com muitas ressalvas: teria que reconfigurar toda a proposta inicial. Por onde começar? Foram longas reuniões de orientação nas quais Miriam tentava mostrar que minhas leituras deveriam ter outro viés: a análise poderia ser comparada, mas baseada em outros termos que não as categorias narrativas e sim via mapeamento temático. Para tanto, seria necessário que eu me debruçasse sobre a obra de Noll a fim de encontrar um novo veio condutor.

Esse período foi o mais árduo do trabalho, pois além de treze romances para analisar, havia mais duas novelas e três coletâneas de contos publicadas pelo autor que deveriam ser lidas e esquematizadas com o intuito de extrair delas os tópicos recorrentes.

Nessa etapa tentei delinear os enunciados norteadores do universo nolliano para, então, fazer o mesmo com a obra de Amaral. Entretanto, mesmo após tais procedimentos e já com o estudo comparado entre livro e filme, agora confrontando os motivos em um texto e em outro, o trabalho parecia incompleto.

Três anos haviam transcorrido desde o ingresso e a sensação era a de que eu não conseguiria concluir a pesquisa. Era necessário mais tempo, exigiam-se mais leituras e o relógio acadêmico é preciso. Decidi então “trancar” um semestre para ganhar alguns meses de mais trabalho. Procurei lapidar um texto cheio de perguntas e ainda com poucas respostas. O exame de qualificação poderia ser um espaço interessante de troca e, quem sabe, um caminho possível para estruturar todas as ideias que pareciam ainda muito dispersas.

Em outubro de 2017, com a valiosa contribuição dos professores Franscisco Foot Hardman e Daniela Birman, foi possível enxergar a pesquisa de uma forma mais sistemática e profícua. Ali foi sugerido que a questão do olhar, tão cara aos textos nollianos e ao cinema, seria uma possibilidade interessante para os rumos do estudo. Além disso, trazer para o *corpus* breves reflexões a respeito dos outros filmes inspirados nas obras de Noll também poderiam ser de grande valia para a tese.

Mas novamente o prazo, apertado para tantas informações que deveriam ser inseridas, aparecia como um obstáculo. Apesar disso, foi possível afinar o que já existia aliando às novas propostas apresentadas durante a qualificação.

O desejo era ter feito mais. Contudo, talvez essa seja também uma importante conclusão, uma vez que este trabalho pode ser o mote para novas ponderações, pois não encerra o tema. A sensação de que eu poderia analisar de outra maneira, que deveria ter proposto outros recortes, acompanha essas considerações finais e seja talvez o que me motive a novas investigações.

Referências Gerais:

AB' SÁBER, Tales A.M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AGUIAR, Flávio. "Literatura, Cinema e Televisão" In: PELLEGRINI, Tânia (Org) *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.115-144.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994 (Coleção Travessia do Século)

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pos-ditatorial e o trabalho do luto na America Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVELLAR, José Carlos. "A fotografia como personagem." In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Abril de 1984. Disponível em: http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm Data de visualização: 05/08/2018

_____. "Capítulo 1" In: *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. pp. 5-23

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARRETO, Anderson. "Imagens do Deslocamento: A Estrangeiridade no Cinema de Suzana Amaral" Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2491-1.pdf>. Data de visualização: 25/09/2017.

BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem comportada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

CARDOSO, Sérgio. "O olhar dos viajantes" In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 347-360

CARNEIRO, Flávio Martins. "Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no séculos XX" In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Bernando. "Perdidos no espaço". In: *Folhetim, Folha de São Paulo*, 27/03/84, http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm. Data de visualização: 10/09/2018

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

COUTO, José Geraldo. “Paulo César Pereio encarna poder da arte em parábola atemporal”: In: *Ilustrada, Folha de São Paulo*. 26/08/2005, Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200515.htm>. Data de visualização: 19/09/2018

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A tradução criativa: A Hora da Estrela: do livro ao filme*. Pelotas: EDUFPEL, 1993.

_____. “Tão felizes, nunca fomos: Literatura e Cinema em tempos de autoritarismo”. In: Multimodalidade e intermedialidade: Abordagens linguísticas e literárias. *Revista da Anpoll*, v. 2, n. 27, 2009, pp-315-337.

_____. “Traduzir o outro: a trilogia fílmica de Suzana Amaral” In: *Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade*. Org: Anselmo Peres Alós, Renata Farias de Felipe, Andrea do Roccio Souto. Santa Maria : UFSM, PPGL, 2017.pp-155-182

DESMOND, John M. *Adaptations: studying film and literature*. New York: MacGraw-Hill, 2006.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; HOHLFELDT, Antonio. “Entre dois Atlânticos: um andarilho atravessa o road movie” In: *Literatura e Cinema: encontros contemporâneos*. Org: Ana Maria Lisboa Mello; Biagio D’Angelo; Carlos gerbase; Ricardo Timm de Souza; Sissa Jacoby. Porto Alegre: Dublinense, 2013. pp-32-63

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração editorial, 1988. 7ª edição.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GERMANO, Idilva Maria Pires. “As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea”. In: *Estudos e pesquisas em psicologia* v.9 n.2 Rio de Janeiro set. 2009, disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S180842812009000200011&script=sci_arttext&tlng=en. Data de visualização: 27/07/2013

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed., 1ª. Reimp. - Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HORNE, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa* / Antônio Houaiss e Mauro Salles Villar, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 10ª edição.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KOWARICK, Lucio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013

LIMA, Felipe Quintino Monteiro. *Jornalistas e momento editorial na ditadura militar: olhares*. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO-INTERCOM, 35, 2012, Fortaleza.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0884-1.pdf>. Site visitado em: 28/05/2015.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Aprendendo a Viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MACHUCA, Jaqueline Castilho. *O segredo de Macabéas: relações entre A Hora da Estrela, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral*. Dissertação apresentada para o Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp para obtenção do título de mestre em maio de 2010. Campinas: SP, 2010.

Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771606>

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. “A hora da estrela: do livro ao filme”. Entrevista com a cineasta Suzana Amaral. *Revista Comunicação e artes*. São Paulo, junho 1991. ECA USP, p. 17-27.

MARKENDORF, Marcio. “Road Movie: a narrativa de viagem contemporânea”. In: *Estação literária*, Londrina, Volume 10A, ISSN 1983-1048, 2012, p. 221-236.

MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla : a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 2004.

MELLO e SOUZA, Antonio Candido. “A personagem do Romance”. In: MELLO e SOUZA, Antonio Candido et. al. *A personagem de ficção*. 11a edição São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

MIRANDA, Luis Felipe; RAMOS, Fernão Pessoa (orgs) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 1ª edição: 2000; 3ª edição: 2012.

NAZÁRIO, Luiz. “Macabéa, um esboço de ser”. In: *Caderno de crítica*. Rio de Janeiro, novembro de 1986. Número 2, p.3-4.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008 a.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010.

_____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008 b.

_____. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

_____. “Frestas da vergonha” In: *Remate de Males*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de estudos da linguagem- Campinas, SP, v. 13, 1993, pp.163-164.

_____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003 c.

_____. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Lorde*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003 a.

_____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008 c.

_____. *O nervo da noite*. São Paulo: Scipione, 2010 b.

_____. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003 b.

_____. *Rastros do Verão*. Rio de Janeiro: Record, 2008 d.

_____. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Sou eu!* São Paulo: Scipione, 2009.

NOVAES, Adauto. “De olhos vendados” In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. pp. 9-20.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Samuel. “Gêneses do gênero road movie” In: *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*. V. 38, n. 36 (2011).

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902>. Data de visualização: 07/06/2018

PEIXOTO, Nelson Brissac. “O olhar do estrangeiro” In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. pp. 361- 383.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar-Mercado de Letras, 1996.

_____. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: PELLEGRINI, Tânia (org) *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. pp.15-p.35

RAMOS, Fernão. A hora da estrela. In: LABAKI, A. (Org.). *O cinema brasileiro: The films from Brazil*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 155-158.

SCHØLLAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEIDEL, Roberto Henrique. *Do futuro do presente ao presente contínuo: Modernismo vs Pós-Modernismo*. São Paulo: Annablume.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literárias: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VIANNA, Luiz Fernando. “Biografia faz justiça ao cineasta Alberto Cavalcanti.” In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49452.shtml>. Reportagem publicada em 21/02/2005. Data de visualização: 17/07/2018

VILLAÇA, Nizia. “Ainda literatura...”. In: Revista semestral do programa de pós-graduação em Letras-UFES. *Dossiê Romances do século XXI*, Número 24, 2003.

_____. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

YU, Jingfang. *Viagem ao redor do atlântico: uma leitura comparada de Hotel Atlântico de João Gilberto Noll e Suzana Amaral*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de mestre em 2015. Porto Alegre: RS, 2015.

Bibliografia sobre João Gilberto Noll:

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. *O passado no presente: João Gilberto Noll, leitor de Álvares de Azevedo*. Revista Olho d'água, v. 3, n. 1, p. 29-48, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122611>>. Data de visualização: 08/09/2017.

ANDRADE, Fábio de Souza. “A ficção refém da alegoria” In: *Folha de São Paulo*. Janeiro de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs120106.htm> Data de visualização: 15/07/2017.

AVELAR, Idelber. “João Gilberto Noll e o fim da viagem”. In: *Travessia, Revista de Literatura*. UFSC, n.39, Florianópolis, Jul-Dez 1999, pp167-192. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14632/13381>. Data de visualização: 19/09/2018.

COSTA, Rafael Martins da. “A ficção cíclica de João Gilberto Noll: uma leitura de Acenos e Afagos”. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/ResenhaAcenosEafagos.pdf> Data de visualização: 13/05/2018.

_____. “Apresentação”. In: NOLL, João Gilberto. *O nervo da noite*. São Paulo: Scipione, 2010 b.

_____. “O antienredo de João Gilberto Noll” In: *Língua, Literatura e Ensino*. Campinas: 2009, V4, pp.199-210.

FERIGOLO, Ivana. ““A dança da solidão”: A condição narrativa em *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll”. In: Revista Chilena de Literatura. Dezembro de 2014, número 88, pp.113-126. Disponível em: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/36080/37879> Data de visualização: 25/07/2016

GOMES, Júlio César de Bittencourt. “IMAGENS, ESQUINAS E CONFLUÊNCIAS: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina, de João Gilberto Noll, seguido de anotações.” Tese apresentada para obtenção do título de doutor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3050/000380961.pdf?sequence=1>. Data de visualização: 01/02/2017

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. “João Gilberto Noll: um escritor em trânsito.” Dissertação apresentada para o Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp para obtenção do título de mestre em agosto de 1993. Campinas: SP, 1993.

MIRANDA, Adelaide Cahlman de. “Abscesso na cidade: desencontro, violência e esquecimento em Bandoleiros, de João Gilberto Noll”. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 14. Brasília, julho/agosto de 2001, pp. 3-22. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2230/1788>
Data de visualização: 09/06/2017

OLIVEIRA, Marcos de Jesus. “NÓS, POETAS DE NOSSAS VIDAS?: desejo, homoafetividade e sujeito pós-moderno em *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll.” In: *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, ISSN: 2238-6009, N. 37, 2011, p. 91-103. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/37/PDF%20para%20INTERNET_37/07_Marcos%20de%20Jesus%20Oliveira.pdf Data de visualização: 25/08/2017

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1994.

PINHEIRO DA SILVA, Márcio Renato. “Mimesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances Berkeley em Bellagio e Lorde, de João Gilberto Noll”. In: *Literatura e arquivos, Remate de Males* – 29(2) – jul./dez. 2009. pp. 299- 317. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/875/1103>.
Data de visualização: 05/03/2018.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar. “Errância: Transgressão (memória e identidade em A céu aberto)”. In: MENDES, Lauro Belchior. (org) *Memórias do presente- Ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.p.39-52. Disponível em: <http://poslit.letras.ufmg.br/pt-br/publicacoes/303-memorias-do-presente-ensaios-de-literatura-contemporanea>. Data de visualização: 05/03/2018.

PRATES DE OLIVEIRA, Marinyze. *E a tela invade a Página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia,89)

SCHØLLAMMER, Karl Erik. “A literatura e a cultura visual” In: *Literatura e cultura*. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLAMMER, Karl Erik (org) Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

TREECE, David. “Prefácio” In: *Romances e contos reunidos/João Gilberto Noll*. São Paulo: Companhia das letras, 1997. pp.7-16.

Entrevistas

Entrevista com João Gilberto Noll, para a *Revista A*, concedida a Ronaldo Bressane em 2000. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm. Acesso em: 27/02/2018.

Entrevista com João Gilberto Noll para o jornal da Unicamp em Setembro de 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2010/ju474_pag11.php#. Acesso em 10/08/2018

Entrevista com João Gilberto Noll para o jornal eletrônico *Zero Hora*, por Carlos André Moreira, em 03/08/2013. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html> Acesso em: 27/02/2018.

Entrevista com João Gilberto Noll concedida a Luciano Trigo, em setembro de 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/> Acesso em: 25/07/2016

Filmografia

AMARAL, Suzana. *A hora da estrela*, 1985.
 _____. *Hotel Atlântico*, 2009.
 _____. *Uma vida em segredo*, 2002.
 CAPOVILA, Maurice. *Harmada*, 2001.
 SALLES, Murilo. *Nunca fomos tão felizes*, 1983

Obras de João Gilberto Noll- ordem cronológica

O cego e a dançarina (1980)
 A fúria do corpo (1981)
 Bandoleiros (1985)
 Rastros do verão (1986)
 Hotel Atlântico (1989)
 O quieto animal da esquina (1991)
 Harmada (1993)

A céu aberto (1996)

Canoas e marolas (1999)

Berkeley em Bellagio (2002)

Mínimos Múltiplos Comuns (2003)

Lorde (2004)

A máquina de ser (2006)

Acenos e afagos (2008)

Sou eu! (2009)

O nervo da noite (2010)

Anjo das ondas (2010)

Solidão Continental (2012)

Apêndice

Decupagem- Hotel Atlântico

Temos aqui a decupagem do filme que, embora não tenha sido feita plano a plano, apresenta a duração dos segmentos, bem como a quantidade de planos, som, personagens e enredo. Há diversas formas para se dividir as sequências de um texto filmico. Optamos, neste trabalho, por determinar uma sequência para cada espaço físico.

Segmento:1

Apresentação dos créditos e dos patrocinadores.

Duração: 57 segundos

Segmento: 2

Espaço: Rua de paralelepípedos.

Som: Música de fundo e passos.

Planos: 2

Duração: 0.57-1.33

Enredo: A câmera em movimento filma apenas a rua cinza. Aparecem o título do filme e o nome da diretora.

Segmento: 3

Espaço: Externo – Comércio.

Som: Música de fundo, passos, ruídos de cidade.

Planos: 4

Personagens: um homem.

Duração: 1.34 - 3.19

Enredo: O ator³¹ caminha entre dois prédios. Ele se aproxima, coloca as mãos no bolso da calça jeans. Ele passa pela câmera, agora está de costas, continua andando. Apresentação dos nomes dos atores em letras brancas. Corte. Meio fio empoçado e o reflexo dos prédios na água. Corte. O ator de frente novamente em uma rua de comércio com portas fechadas. Ele atravessa a rua deserta e entra por uma porta. Corte. Close no letreiro escrito “Hotel Atlântico”.

³¹ Chamarei de ator o protagonista anônimo do filme, ainda que sua profissão só fique clara no segmento 9.

Segmento: 4

Espaço: Interno – Hotel / escadas e frente do quarto.

Som: música de fundo, passos, badaladas de um sino, chave abrindo a porta.

Planos: 5

Personagens: O ator, quatro homens do IML, uma mulher loira, um corpo, um atendente.

Duração: 3.20 - 4.14

Enredo: O homem sobe as escadas. Quatro homens vestidos com jalecos do IML descem as escadas carregando um corpo. Corte. Close no corpo encoberto por um lençol sujo de sangue. Corte. Close no rosto do homem que olha uma mulher loira descer atrás dos homens e do corpo. Corte. O homem sobe as escadas enquanto um sino toca. Corte. Um rapaz dirige o homem até a porta de um quarto e abre a porta dizendo: *o crime foi no quarto ao lado*. O homem olha para o lado em direção ao quarto do crime e entra no quarto destinado a ele. O garoto suspira querendo dizer alguma coisa e a porta se fecha. O garoto vira em direção às escadas.

Segmento: 5

Espaço: Interno- Hotel / quarto.

Som: Passos, vozes, suspiro, risadas, gemidos, buzina, trânsito, água saindo da torneira.

Planos: 6

Personagens: o ator, a recepcionista (somente a voz), casal (somente a voz).

Duração: 4.15-8.30

Enredo: O ator acende as luzes, caminha pelo quarto e vira uma televisão em direção à janela. Ele vai até a janela e observa. Vozes e risadas parecem vir de um quarto próximo. Ele caminha até o criado mudo ao lado da cama, acende o abajour, tira uma das camisas que estava vestindo e a pendura no cabideiro de chão. Vai até a cama, deita-se e suspira. Ele começa a escutar os gemidos de uma mulher e se irrita. Em seguida enfia as mãos dentro da calça. Tira as mãos e pega o telefone. Ouve-se a voz de uma mulher do outro lado da linha: *recepção, boa noite*. Ele: *Alô* Ela: *Sim* Ele: *Lembra de mim?* Ela: *Sim, em que posso ajudá-lo?* Ele: *Eu sou o hóspede que chegou agora à pouco*. Ela: *Boa noite*. Ele: *Queria fazer um pedido*. Ela: *Pois não*. Ele: *Quero um uísque...sem gelo*. Ela: *um uísque sem gelo*. Ele: *Mas eu queria que você mesmo trouxesse*. Ela: *Pois não...em seguida*. Ele: *tá bom* Desliga o telefone e o coloca na mesa ao lado da cama. Deita novamente. Levanta. Corte. Close para as manchas de sangue no chão. Corte. Câmera em contra-plongée enfocando o ator sentado na cama, olhando para a mancha de sangue. Corte. A câmera filma o movimento da rua da parte interna da janela do quarto. Ouve-se buzinas e

tráfego intenso, é dia. Corte. O ator vai até a janela, olha pra fora e dirige-se ao espelho que estava próximo. Coloca uma mão de cada lado do espelho (a câmera filma o perfil do ator), suspira e diz: *E se ao invés de viajar você se fingisse de louco? Se você encenasse a loucura?* Corte. Câmera em plano sequência - O ator de costas e seu reflexo no espelho. Ele se afasta do espelho, sua imagem agora é de corpo inteiro. Ele (visivelmente alterado) aponta para o espelho e diz: *Você...Você é um desocupado...um desocupado...* Ele caminha até o banheiro, abre torneira, molha mãos, nuca, rosto, e sai do banheiro. Coloca a camisa que estava no cabideiro. Olha-se no espelho novamente e grita: *Um desocupado...um desocupado... é isso o que você é... um desocupado.* Sai do quarto.

Segmento: 6

Espaço: Externo - rua / porto.

Som: trânsito, passos, apito de navio cargueiro.

Planos: 3

Personagens: o ator.

Duração: 8.31- 9.47

Enredo: O ator caminha entre os mesmos prédios do segmento 3. Corte. Ele aparece caminhando no calçadão de um porto. Um navio cargueiro apita. Corte. Ele caminha até a rua e faz sinal para um táxi, o carro para.

Segmento: 7

Espaço: Interno – taxi.

Som: Trânsito, vozes, porta batendo.

Planos: 18

Personagens: O ator, um taxista/motorista.

Duração: 9.47 - 12.00

Enredo: Ele está dentro do carro e diz: *“pra rodoviária, irmão”*. O motorista e o ator ficam um tempo em silêncio. O motorista pergunta: *tá tudo bem?* Ele responde: *Sim, to um pouco cansado.* Corte. Close no reflexo do rosto do motorista pelo retrovisor. Taxista: *Essa cidade é assim...amanhece frio, daí esquenta tudo.* Corte. Close no rosto do ator. Motorista: *Lá pro fim da tarde esfria tudo de novo. Tá parecendo as estepes russas.* Ator: *Que que cê falou?* (pausa) *pra rodoviária.* Corte. Close no motorista, que pergunta: *Por que esse cansaço todo?* Corte. Close no ator, que afirma: *Farra...farra a noite inteira* (pausa) *Eu sou alcoólatra.* Corte. Close no reflexo do motorista que indaga: *Alcoólatra? Sei.* Corte. Close no ator, que mostra as mãos

dizendo: *ó minha mão como treme...Isso aqui é tremor de álcool*. Close no reflexo do motorista. Corte. Close no ator. Corte. Câmera filma o motorista dirigindo, que diz: *tamo chegando*. Corte. O carro chega à rodoviária, para. Corte. O ator, colocando as mãos no bolso, questiona: *quanto deu aí chefe?* Corte. Close no motorista, que diz, olhando para o taxímetro: *tá marcando aí*. Corte. O ator tira dinheiro do bolso. Corte. O motorista pergunta: *quer troco?* Corte. O ator diz: *não precisa não... Sabe onde fica o guichê pra Minas?* Corte. O motorista, fazendo sinal negativo: *tenho a menor ideia*. Corte. O ator saindo do carro e o motorista dizendo: *olha, quando você sair por favor não bate a porta*. Corte. O ator sai e bate a porta com muita força. O motorista grita: *filho da puta*. O ator responde, apontando o dedo para o taxista: *é você!* O ator caminha e o motorista resmunga: *ahhh*. O ator olha para trás e entra na rodoviária.

Segmento: 8

Espaço: Interno/Rodoviária.

Som: ambiente, pessoas caminhando, vozes microfonadas de chamados.

Planos: 5

Personagens: o ator, pessoas na rodoviária.

Duração: 12.01-12.26

Enredo: O ator entra na rodoviária e procura pelo guichê. Corte. Close em um cartaz de divulgação de Belo Horizonte. Corte. Close no ator. Corte. Close em outro cartaz, agora de Curitiba. Corte. Close no ator, olhando para os lados.

Segmento: 9

Espaço: Interno-Ônibus.

Som: Vozes, passos, veículo em movimento, pássaros.

Planos: 30

Personagens: O ator, uma mulher polonesa, passageiros.

Duração: 12.27- 19.12

Enredo: Ele entrega o bilhete para entrar no ônibus, que tem no letreiro escrito: Florianópolis. Corte. O ator caminha pelo corredor do ônibus e procura o acento, ele encontra. Corte. Ele diz para a moça que estava sentada no acento ao lado da janela: *com licença*. Ele se senta, olha para a moça, que se ajeita e olha para ele. O ônibus parte. Corte. Estrada. A câmera parece filmar a paisagem seca de dentro do veículo. Corte. A moça, que segura uma boneca, coloca um casaco. O ator diz: *tá frio né?* Ela: *Muita frio sim. Nem parece Brasil*. Corte. Só ele. Ele: *Cê não é brasileira?* Corte. Os dois. Ela: *No* Ele: *Americana?* Ela: *No. Americana não .Sou Polonesa*.

Corte. Só ele. Ele: *Mas seu português é muito bom.* Corte. Os dois. Ela: *Não fala português bem. Eu fala melhor espanhol...vivi em Colômbia, México, mas tenta falar português, quer falar português.* Corte. Só ele. Ele: *Espanhol...* Ela: *Você está viajando sozinha?* Ele: *Sim...e você?* Corte. Os dois. Ela: *No. Esta viajando com elha.* Close na boneca que estava no colo dela. Corte. Só ele. Ele (rindo): *Com ela?* (pausa) *Cês tão passeando?* Corte. Os dois. Ela: *Ela está passeando. Eu estar num projeto de escavaciones...trabalho.* Ele: *Você faz o que?* Ela: *Jo soi arqueóloga...estamos vendo se tiene...e...como...civilizacion pré colombiana a cá.* Ele: *E encontraram alguma coisa já?* Ela: *Do que?* Ele: *Civilização...* Ela: *Si...No...mas jo penso que tienes si algo.* Corte. A câmera filma o ônibus na estrada rodeada por uma zona rural durante o pôr do sol. Canto de pássaros no fundo. Corte. A câmera filma os dois. As cortinas vermelhas estão fechadas. A polonesa chora e diz: *fim do dia me deixa triste, não gosta...desculpa...eu nem conheço você...* Ele: *tudo bem.* Corte. Só ele. Ele: *Eu sou ator. Eu tô acostumado com a intimidade das pessoas.* Corte. Os dois. Ela (rindo): *Ator gosta de tragédia.* Corte. Close na boneca. Corte. Close na polonesa cobrindo a boneca com um cobertor. A moça suspira e ajeita o cabelo. Corte. Os dois. Ela: *Sabes que eu perdi uma fia no Canadá?* Corte. Só ele. Ele: *Perdeu?* Ela: *Si. Morreu.* Corte. Os dois. Ela: *Com siete anios...afogada* (pausa) *talvez esse seja um outro motivo pra viajar, viajar, ...esquecer porque está todo tiempo todo tiempo em mi cabeça.* Corte. Só ele. Corte. Os dois. Ela: *Tu tiene? Fio?* Ele: *Não...não tenho.* Corte. Close no braço dela pegando um casaco. Corte. Os dois. Ela: *te quiedes com esse casaco* (coloca o casaco vermelho no colo do ator) *Não tienes...é do meu ex marido e não quero mas.* Ele: *não, não precisa.* Ela: *no quiero mas, é lo que resto dele.No qué...Ocês tem mas o menos lo memo corpo.* Ele (rindo): *é?* Ela: *é ...gringo de mierda.* Ele: *eu?...* Ela: *que?* Ele: *você me chamou de gringo.* Ela: *No tu. Mi marido ...um gringo de mierda, mi marido.* Ele ri. Ela: *Te gusta caçacha?* Ele: *caçacha?* Ela: *Si. Ele: cachaça...cachaça.* Ela: *eu fala caçacha.* Ele (rindo): *cachaça.* Ela: *tá bom.* Ele(rindo): *gosto...* Ela: *quieres? Eu tenho. Eu compra eu Minas Gerais... caçacha.* Ele: *é? Não, brigado, agora não.* Eles se olham e riem. Corte. Close em um homem sentado num assento próximo. Corte. Os dois abraçados. Ela: *Bamos a dormir* (tira os braços dele de perto), *você lá, eu pra cá, está bom assim.* Eles se entreolham, ela ri, ele ri, ela entrelaça as mãos no braço dele, ele deita a cabeça no ombro dela. Corte. Anoitece e a câmera filma o ônibus com faróis acesos na estrada. Corte. O ator e a polonesa dormem. Barulho de ônibus desacelerando. Corte. O ônibus estaciona em frente a um restaurante “O costelão”. Corte. Os dois dormem, o ator acorda, olha para a moça, as pessoas começam a descer do ônibus. Ele se espreguiça, olha para ela e se levanta. Ela continua dormindo.

Segmento: 10

Espaço: Interno – churrascaria

Som: ambiente, vozes, tilintar de talheres.

Planos: 7

Personagens: Garçom, o ator, clientes do restaurante, a polonesa.

Duração: 19.11-19.59

Enredo: Um homem se aproxima segurando um grande pedaço de carne e uma faca.

Ator: *uma lasquinha*. O garçom o serve. Ator: *aí*. Corte. O ator: *Mais uma, mais uma*. O garçom corta. O ator: *Aí...brigado*. O ator corta a carne e come. Olha para a frente. Corte. A polonesa, de óculos escuros, sai do banheiro sem olhar para os lados, ela está chorando novamente. Corte. O ator olha ela caminhando. Corte. Ela sai do restaurante. Corte. Ele a acompanha com o olhar, abaixa a cabeça e continua comendo. Olha para a porta novamente, olha para o prato, come. Corte. Ele desce as escadas do restaurante e entra no ônibus.

Segmento: 11

Espaço: Interno- Ônibus.

Som: ambiente, veículo em movimento, trânsito, passos.

Planos: 18

Personagens: O ator, a polonesa, passageiros, motorista.

Duração: 20.0- 23.26

Enredo: O ator sobe as escadas do ônibus. Corte. Ele, com um palito entre os dentes, senta-se ao lado da polonesa, ainda usando óculos escuros, parece dormir. Ele puxa o coberta para si e olha para a moça. Corte. Close do rosto imóvel da polonesa. Corte. Os dois, ele olha para ela. Corte. O ônibus na estrada, já é noite. Corte. Os dois. É dia, o ator desperta, olha para o lado e vê uma espuma ao lado do lábio esquerdo da polonesa. Ele se aproxima, tenta acordá-la sacudindo-a levemente. Tira os óculos dela, ela está com os olhos abertos porém imóveis. Ele põe o óculos de volta no rosto da moça. Corte. Close nas mãos do ator tirando o pulso da polonesa. Ele sacode a mão esquerda dela, larga a mão da moça que cai, ele suspira e olha para os lados. Ele limpa a espuma bucal dela no cobertor que a cobria. Ele se impacienta, olhando para os lados e tentando se ajeitar no assento. Corte. Close nas mãos do ator revirando a bolsa da polonesa, onde encontra diversos frascos de medicamentos. Corte. O homem do assento próximo olha desconfiado. Corte. O ator remexe a bolsa. Corte. Plano com o ator e o homem que olhara anteriormente. O ator coloca a bolsa no chão e encara o homem. O homem se vira para frente e o ator inclina a cabeça da polonesa para o lado direito. Ele se ajeita na coberta e

olha para o homem novamente. Corte. A câmera dentro do ônibus filma o ônibus passando por uma ponte. Corte. Close no rosto do ator. Corte. A câmera dentro do ônibus filma o veículo reduzindo a velocidade e estacionando. Corte. O homem pega a bagagem na parte superior e caminha junto a outros passageiros, enquanto o ator espera sentado. Corte. Os passageiros estão no corredor do ônibus rumo à porta de saída. O ator estica o pescoço e olha para frente e para trás. Corte. O ator e a polonesa. Ele olha para ela e ajeita a coberta no corpo da moça. Ele levanta e sai. Ela fica. Corte. Ele sai do ônibus enquanto os demais passageiros esperam pela bagagem.

Segmento: 12

Espaço: Interno- banheiro da rodoviária.

Som: ambiente, roleta para entrada do banheiro, água escorrendo da torneira.

Planos: 3

Personagens: o ator, um garoto, um homem

Duração: 23.27-23.50

Enredo: O ator entra no banheiro da rodoviária. Um garoto enxuga as mãos. O ator lava as mãos, olha-se no espelho e percebe que está com a jaqueta vermelha do ex marido da polonesa. Corte. Ele caminha em direção ao lixo e joga a jaqueta. Um homem está parado do lado de fora do banheiro. Corte. Ele enxuga as mãos e sai do banheiro.

Segmento: 13

Espaço: externo- rodoviária.

Som: ambiente, cliques de máquinas fotográficas, vozes.

Planos: 3

Personagens: o ator, um fotógrafo, um segurança, o motorista, pessoas curiosas.

Duração: 23.51-24.05

Enredo: O ator caminha, ajeita sua camisa, para e olha para o lado. Corte. Um segurança entrevista o motorista do ônibus e há pessoas em volta dele, entre eles um fotógrafo que saca fotos. Corte. O homem que estava sentado próximo ao ator e a polonesa no ônibus caminha em direção ao ator, que está escondido atrás de uma pilastra. O ator caminha.

Segmento: 14

Espaço: externo- rua/prça/orla/calçadão.

Som: ambiente, pássaros, passos, água batendo na areia, latinha sendo chutada.

Planos: 4

Personagens: o ator, um homem falando ao celular.

Duração: 24.06-24.59

Enredo: O ator caminha do lado de fora da rodoviária. Corte. Ele está em uma praça arborizada. Um homem sentado em um banco fala ao celular. Corte. O ator caminha por uma orla ao entardecer. Corte. O ator caminha por um calçadão comercial fechado, é noite, ele chuta uma latinha no chão.

Segmento: 15

Espaço: interno – bar.

Som: ambiente, conversa, copos tilintando.

Planos: 14

Personagens: o ator, Léo, Nelson, garçom, homens no bar.

Duração: 25.00-26.59

Enredo: O ator, sentado em uma cadeira numa mesa de bar, entorna um copo do bebida. Corte. Homens sentados no bar, uma mesa com um homem sentado e outro se levantando em direção ao ator. O homem sentado ameaça levantar e é impedido pelo que está em pé, que puxa uma cadeira e senta na mesa do ator, dizendo: *é figura*. Ator: *e aí?* Nelson: *quer dizer que você que é o artista?* Ator: *quem foi que disse?* Nelson: *tzc...cê fez aquele filme lá...como é o nome daquele filme...o...o...homem, como é que é...o homem que...que...* Ator: *que queria ser Deus*. Nelson: *isso. O homem que queria ser Deus. É. Eu vi o filme. Achei ruim pra caramba*. Corte. Close no ator. Nelson: *Novela cê nunca fez não?* Corte. Plano nos dois. Ator: *já fiz algumas*. Nelson: *hm? (pausa) Tá fazendo o que aqui cara? Desistiu de ser artista?* Ator: *tô andando por aí*. Nelson: *ahhh...virou aventureiro é? Hehehehe (ele ri). Igual eu. (bebe no copo que estava sobre a mesa.)* Corte. Close no ator. Nelson: *O gueraltzinho ali falou que cê tá querendo um carona, é isso?* Corte. Plano dos dois. Nelson: *Eu e o cara ali...o...tamo indo pro Sul...se quiser ir com a gente é só dividir a gasolina e a gente se manada*. Corte. Close no ator. Nelson: *E aí?* (pausa) *Eu vou explica de novo*. Corte. Close em Nelson: *Eu mais o gueraltzinho vamo pega o batmóvel e seguir em direção ao Sul, se você quiser uma carona, é só dividir a gasolina, topa ou não topa?* Corte. Close no ator, que pensa e olha para baixo, respondendo: *Topo*. Corte. Close no homem. Nelson: *ahhh garoto (rindo)...Ohh gueraltzinho*. Corte. Plano no garçom e em Léo. Nelson: *Traz aqui um goró pro cara. Gostei*. Corte. Close no homem. O homem: *De ver heim bicho...Escuta, vai ter artista na* . Corte. Close no gueraltzinho, que ri. O homem:

Viatura heim bicho. Corte. Plano nos ator e no homem, um garçom serve o copos do ator, que diz: *vamo nessa então.* Eles brindam. O homem: *a nossa viagem.*

Segmento: 16

Espaço: interno- carro.

Som: carro em movimento, conversa.

Planos: 6

Personagens: O ator, Nelson, Léo.

Duração: 27.00-27.55

Enredo: Close no rosto do ator. O homem dirige. Corte. Plano nos três. O ator: *qual o nome de vocês?* Léo: *eu sou Léo.* Nelson: *Nelllllson.* O ator: *Nelllllson?* Nelson: *Nelllllson.* (apontando para Léo) *Pode chamar de guadjuvante também e de gueraltizinho também...ele gosta.* Corte. Close no ator. O ator: *que quer dizer gueraltizinho, meu velho?* Nelson: *eh... gueraltizinho...aquela coisa que a gente...sei lá...aquele negócio que a gente vê em filme, né?* (o ator olha para Léo).....*Get out!* Léo: *aquela coisa de infância.* Nelson: *get out here...get out here moner fucker...yeah...aí virou gueralti, gueral, gueralti, gueraltinho, gueraltizinho.* Corte. Plano na caminhonete se aproximando. É dia na zona rural. Corte. Plano nos três dentro do carro. Nelson: *tá furando o pneu, bicho.* Corte. Plano na caminhonete, close no pneu furado. Nélson para o carro.

Segmento: 17

Espaço: externo-zona rural/estrada de terra próxima a um canavial

Som: ambiente, porta abrindo e fechando, ferramentas, conversa, pássaros, grilos.

Planos: 4

Personagens: o ator, Nelson, Léo.

Duração: 27.55- 29.35

Enredo: Nelson desce do carro, dá a volta até o pneu furado, olha e diz: *aí artista, quero ver se você é bom mesmo de* (a câmera sobe e filma os três em volta do carro)*na força bruta. Bora lá pegar as coisas lá atrás...* Eles caminham até o bagageiro. O ator: *como é que abre aí?* Nelson ri e abre, dizendo: *aí, seus goelinha...Leozinho, quero vê se tu tá macho.* Léo, fazendo força, puxa o pneu e o coloca no chão. Nelson, batendo no ombro do ator: *manda ver artista...força no muque aí.* O ator pega a chave de roda e começa a desparafusar o pneu. Nelson: *aeeta cabra bom.* Close nas costas do ator, que está abaixado fazendo força com a ferramenta. Corte. Close no perfil do ator, a câmera desce para as mãos do ator que manuseia o macaco. Corte.

Nelson, sinalizando para Léo: *vai!* Léo tenta encaixar o estepe. Corte. O ator e Léo encaixam o estepe enquanto Nelson leva o pneu para a carroceria, a qual ele abre e joga o pneu. Léo joga as ferramentas no mesmo lugar. O ator pega os dois pedaços de madeira que apoiavam o macaco e os joga no acostamento. Nelson olha para Léo. O ator diz: *tá com a mão limpa aí?* E abre a braguilha da calça. Nelson e Léo juntam-se a ele e os três ficam enfileirados, urinando (a câmera os filma de costas).

Segmento: 18

Espaço: interno-carro.

Som: ambiente, carro em movimento, latido de cachorro.

Planos: 7

Personagens: o ator, Nelson, Léo.

Duração: 29.36-30.35

Enredo: Plano nos três silenciosos dentro do carro. Corte. Close no ator. Corte. Plano nos três. Léo olha para o ator, que olha de volta. Corte. A caminhonete na estrada de terra, uma casa ao fundo. O carro para em frente a uma cerca. Corte. Plano nos três. Nelson diz, olhando para Léo: *abre essa porra.* Corte. Léo desce do carro. Corte. Léo abre a porteira, o carro passa. Close na placa ao lado da porteira: PROPRIEDADE PARTICULAR PROIBIDO ENTRAR.

Segmento: 19

Espaço: externo- clareira

Som: cães latindo, carro em movimento, água correndo no riacho, pássaros, disparo de tiro.

Planos: 36

Personagens: o ator, Nelson, Léo.

Duração: 30.36-33.47

Enredo: A caminhonete se aproxima de uma clareira, onde três grandes cães, que estão presos em árvores por correntes, latem. Os homens descem do carro. Nelson diz: *aí artista, tenho um negócio pra resolver aqui com o Léo...se quiser aí, tem um riozinho aí embaixo, certo? ...Bora Léo?* Nelson abraça Léo e eles saem. O ator olha para os dois partindo. Corte. Nelson com as mãos nas costas de Léo enquanto ambos caminham. Léo olha para trás e Nelson dá um tapinha nas costas dele. Corte. O ator caminha, abaixa, e pega uma pedra. Corte. O ator na beira do riacho. Corte. Close no ator arremessando a pedra no rio. Corte. Close em uma rocha manchada de sangue. Corte. Close no rosto do ator olhando para as manchas. Corte. Close no rastro de sangue na terra. Corte. O ator, filmado de costas, sobe o barranco acompanhando o rastro. Corte.

O ator de frente subindo o barranco, olhando para o chão. Corte. O ator de costas. Corte. O ator de perfil. Alguém grita: *Ai. Cê sabe o que a gente veio fazer aqui, né?* Corte. O ator de costas e a voz de Nelson: *tá com medo?* (*ai-* outra voz)...Nelson grita: *como é que eu podia adivinhar que isso ia acontecer caraio.* Corte. Close no rosto do ator. Nelson: *como é que eu ia adivinhar?* Corte. O ator de costas. Nelson: *vai matar esse cara, cê vai ver.* Corte. Nelson apontando um revólver para Léo, que está ajoelhado. Nelson: *cê vai matar esse cara.* Corte. Close no rosto do ator. Nelson: *é isso memo seu corno. Cê vai matar.* Corte. Plano em Nelson e Léo. Nelson: *o artista, cê tá entendendo?* (puxando Léo pelo colarinho) Corte. Close no rosto nervoso do ator. Nelson: *ele tá por aqui, bicho. Cê chega nele e mata, cê tá entendendo.* Corte. Plano em Nelson e Léo. Nelson (gritando): *cê chega no cara e mata.* Léo choraminga. Corte. O artista corre. Corte. Plano em Léo e Nelson, que escuta o barulho e corre. Corte. O artista corre barranco acima, tropeça, corre. Corte. Nelson corre com o revólver na mão. Corte. Close nos pés do ator correndo. (ouve-se uma respiração ofegante) Corte. Nelson corre com o revólver na mão. Corte. O ator de costas correndo. Corte. Nelson de perfil correndo. Corte. O ator de lado correndo. Corte. Close no rosto do ator correndo. Corte. Nelson corre com o revólver na mão. Corte. O ator correndo de frente. Corte. O ator corre em direção à caminhonete. Corte. Close na mão de Nelson segurando o revólver, que é disparado. Corte. O ator entra na caminhonete, liga-a, dá ré e parte. Nelson chega, vê a caminhonete partindo e atira na direção dela. Corte. Close em Nelson atirando duas vezes. Ele tenta mais um tiro, as balas acabaram, ele grita: *chachacha plassss.* Corte.

Segmento: 20

Espaço: Interno – caminhonete.

Som: , ambiente, carro em movimento, batida, voz, pássaros.

Planos: 7

Personagens: o ator.

Duração: 33.48-34.18

Enredo: O ator dentro da caminhonete. Corte. Close no perfil do ator dirigindo em alta velocidade. Corte. Câmera atrás no ator, revelando que ele está indo em direção a um arbusto. Corte. A câmera filma a caminhonete de frente, batendo no arbusto. Corte. Barulho de batida. Close no rosto do ator, que bate no volante e grita: *Que merda...que merda.* Corte. O ator sai do carro, vai até a frente do automóvel e chuta o pneu, que está furado. Corte. O ator pega sua camisa e sai.

Segmento: 21

Espaço: Externo - estrada de terra.

Som: ambiente, pássaros, trote de cavalo, vozes.

Planos: 8

Personagens: o ator, um rapaz.

Duração: 34-19- 36.55

Enredo: O ator caminha (de costas) apressadamente pela estrada de terra. Corte. O ator caminha pela estrada de terra (de frente) e atrás dele uma carroça movida por um cavalo, transportando um pneu, se aproxima. Nela está um rapaz. O ator olha para o veículo, olha para frente, olha para trás novamente esperando o carro. O ator diz: *tarde*. O rapaz responde: *tarde*...O rapaz puxa o cavalo, a carroça estaciona. O ator: *Eu tô meio perdido aí, moço*. Rapaz: *qué carona?* Corte. A câmera filma os dois no veículo, que transporta abóboras e um pneu. Corte. Eles chegam a um vilarejo. O rapaz para a carroça e diz: *pera um pouquinho que eu já volto*. Desce, entra por uma porta e diz: *oh de casa*. Corte. Close no rosto de ator. Corte. O rapaz se aproxima. Corte. Close no rosto do ator. Corte. Plano nos dois. O rapaz diz: *pronto...tá feito...já consegui pouso pro senhor aí*. O ator: *o padre mora aí?* O rapaz: *não, quem mora é o Antônio...o sacristão, ele cuida aí da casa, cuida da igreja...pode fica aí o senhor*. O ator: *e o padre? Onde mora?* O rapaz: *o padre velho morreu. Já faz um tempo. O povo gostava dele aí, saiu pelo vilarejo dando benção pra todo mundo. Agora o novo só vem pra domingo de manhã na missa e vai embora, fica a semana inteira fora...pode ficar aí o senhor...tudo certo*. O ator, dando a mão para o rapaz: *então tá, brigado, a gente se vê por aí*. O rapaz, olhando para o pneu: *e o pneu?* Ator: *que que tem?* Rapaz: *posso fica com ele?* Ator (descendo do veículo): *pode, não é meu*. Rapaz: *agradicado*.

Segmento: 22

Espaço: externo- em frente ao alojamento da igreja / interno-alojamento.

Som: ambiente, batida na porta, vozes, pássaros, ranger de porta, passos, ranger do chão.

balanço na rede, água. balde encostando no chão, cães latindo.

Planos: 41

Personagens: o ator, Antônio (o sacristão), Marisa (a mulher)

Duração: 36.56-45.56

Enredo: O ator bate à porta do alojamento ao lado da igreja, espia pela fresta aberta. Uma mulher aparece do lado de fora do prédio e diz: *moço...pode entrar...entra*. O ator empurra a porta. Corte. O ator entra em um cômodo que parece uma cozinha, na qual tem uma mesa e sentado

em uma das cadeiras à mesa está um homem, na porta traseira a mulher que havia recebido o ator entra. O ator diz: *licença...boa tarde*. O homem: *tarde*. Corte. Close no rosto da mulher. Corte. Plano no ator e no homem, que levanta em direção ao fogão. Corte. Close no rosto do ator. Corte. Plano no sacristão, que derrama um líquido de um bule em uma xícara, e na mulher, que segura a xícara. Corte. O sacristão oferece a xícara ao ator, que responde: *brigado*. Corte. Close: *então, eu tô viajando, tava precisando de um lugar pra*. Corte. Close no rosto da mulher. Ator: *dormir*. Sacristão: *por muito tempo?* Corte. Plano no sacristão e na mulher. O ator: *por uma noite, talvez*. Sacristão, apontando para cima: *tem um quarto com uma rede aqui em cima...pode subir*. Corte. Close no ator, que acena positivamente com a cabeça. Corte. Plano no sacristão e no ator que sobe as escadas. O sacristão se senta e mexe em alguns blocos que estão sobre a mesa, a mulher se aproxima. Corte. O ator sobe as escadas, chega em um cômodo, abre a janela, olha para fora, perambula pelo quarto, leva a xícara à boca, olha através da outra janela, bebe, deixa a xícara no parapeito, estende a rede entre dois pilares, vira um crucifixo que estava posto na parede, senta-se na rede, tira a camiseta e a joga para frente, deita-se na rede, suspira, põe a mão no chão e se balança. Corte longo. Close no ator com a cabeça em cima da mão esquerda, que usa um relógio marcando 6:22. O ator abre os olhos. Corte. A janela desfocada e inclinada vai ficando nítida. Corte. Close no ator, que abre e fecha os olhos, passando a mão pelo cabelo. Corte. O ator se senta e leva as mãos no rosto. Ele se levanta, caminha em direção à janela e se espreguiça. Ele abre a janela. Corte. A mulher lava a roupa no tanque e ele observa. Corte. Ele pega a camiseta e começa a vesti-la. Olha para um quadro na parede. Corte. A fotografia do quadro parece ser Che Guevara deitado com soldados em volta. Corte. O ator, ainda olhando para a fotografia, veste a camiseta. Corte. O sacristão transfere a água e um balde para um grande recipiente de barro. O ator desce as escadas, para na frente do sacristão e diz: *bom dia, seu Antônio*. Antônio termina de transferir a água, olha para o ator e caminha. O ator o acompanha com o olhar. Antônio volta cantarolando e tira o pano que estava no recipiente de barro. O ator diz: *Tô precisando tomar um banho...tem como?* Antônio, torcendo o pano e sorrindo: *aqui a gente tem sempre toalha limpa...depois vai tomar café*. O sacristão sinaliza, o ator o segue. Corte. Antônio abre um baú, entrega uma toalha branca ao ator e diz: *se num tiver outra roupa enquanto a Marisa lava a sua, pode usa a batina do padre...morreu tem três anos...padre Anselmo, morreu com* (ele segura uma batina escura) Corte. Close no ator. *Oitenta e oito anos. Se eu tivesse outra roupa eu até emprestava, mas* (o ator pega a batina da mão de Antônio. Corte. Plano em Antônio. *Só tenho essa muda mesmo*. Corte. Plano nos dois. Antônio, apontando: *o banheiro é lá fora*. O ator, levantando a batina e a toalha: *brigado*. Antônio acompanha o ator com o olhar e fecha o baú. Corte. Close em um pão sobre a mesa, que é

puxado pelo braço do sacristão, que corta um pedaço. Marisa de aproxima segurando um bule. Antônio dá o pão ao ator, que diz: *obrigado*. Marisa serve o líquido ao ator. Corte. Close no rosto do ator mastigando, que está com os cabelos molhados e vestindo a batina. O sacristão aparece no canto direito, de perfil/costas. O ator toma a xícara e o sacristão diz: *Morei em Roma...quatro anos*. Corte. Plano nos dois. Antônio, comendo um pedaço de pão: *vivia na mais absoluta miséria...eu só comia quando me davam os restos dos restaurante que as pessoas punham numas caixas de papelão*. Corte. Close no ator. O sacristão aparece no canto direito da tela, de perfil/costas. *Ficava horas esperando...depois comia num canto com as mãos*. Corte. Close no sacristão mastigando. O ator aparece de perfil/costas no canto esquerdo da tela. Antônio: *conhece...Roma?* O ator acena negativamente e responde: *não*. Antônio: *frio...no inverno eu me albergava* (sinaliza para o ator tomar a xícara) *eu me albergava no convento das freiras*. Corte. Close no ator, que olha atento para o sacristão no canto direito da tela. *Uma delas se apaixonou por mim*. Corte. Close em Marisa, que ri atrás de uma prateleira. *Xiuu* (murmura Antônio) Corte. Close no sacristão, que olha para o lado direito da tela com censura. Come e ri: *todo dia ela levava duas asas de galinha escondido ...um dia me ofereceu doce de figo...só que pra isso eu tinha que ir com ela no porão...adoro doce de figo* (ele olha para o lado direito da tela e diz: *vai dar milho pras galinha*) Corte. Marisa respondendo: *já botei*. Antônio :*dá de novo*. Ela resmunga: *ahhh* e sai. Corte. Close no sacristão, que continua: *fechei a porta do porão, joguei a frerinha no chão, levantei a roupa dela, de mil saias*. Corte. Close no ator. *Porque o bicho pra usar roupa, é freira*. O ator acena positivamente e esboça um sorriso. Antônio continua: *depois entrei dentro dela com tudo...*Corte. Close em Antônio: *ela ficava dizendo, ai meu Deus, ai meu Deus, ai meu Deus, ai meu...e gozava*. Pega um pedaço de pão e come, aponta a xícara para o ator. *Gozava...han...hum. Desse dia em diante essa frerinha queria comer figo comigo todos os dias, mas não era sempre que eu queria também não...só quando eu tinha vontade* (come mais um pedaço de pão) *também as iguarias eram tantas, né*. (aponta a xícara para o ator, que bebe) *...num dava pra resistir*. Corte. Close no ator, que acena positivamente. Antônio olha para o lado: *traz mais café pro moço*. O ator, bebendo: *não precisa não, tô satisfeito, seu Antônio...vou...vou dá uma volta na cidade*. O ator olha para o lado, aproxima-se de Antônio e cochicha: *que fim levou a freira?* Corte. Close em Antônio: *até hoje tá vendendo doce de figo em Roma*. Corte. Plano nos dois, que riem. O ator se levanta. Antônio diz, comendo pão: *ficou boa a batina*. O ator, batendo no ombro do sacristão, diz: *brigado*. Antônio o acompanha com o olhar. Antônio: *Mais café, Marisa*. Ele corta agressivamente um grande pedaço de pão.

Segmento: 23

Espaço: externo/rural- rua.

Som: ambiente, passos, pássaros, conversa.

Planos: 5

Personagens: o ator, uma menina, uma mulher.

Duração: 45.56-45.55

Enredo: O ator vestido com uma batina preta fecha a portinhola do quintal da casa e olha para os lados. Pega um grande pedaço de pau do chão (como se fosse um pastor/profeta) e desce a ladeira. Corte. O ator chuta um pedregulho no chão e caminha. Corte. A câmera sobreposta filma o ator embaixo. Uma menina se aproxima e pede: *Padre, me dá um santinho?* Ele: *cê quer um santinho?* Ela: *quero.* Ele: *lhe dou...na igreja, tá bom?* Corte. Uma mulher abrindo a porta, o ator do lado de fora a câmera dentro da casa. Ela: *seu padre, chega aqui...chega aqui seu padre, por favor.* Ele, dirigindo-se para a porta da casa: *oh, irmã...a benção?* Ele entra na casa.

Segmento: 24

Espaço: Interno- casa.

Som: ambiente, vozes, pássaros, passos, gemidos.

Planos: 19

Personagens: o ator, Diva, a irmã de Diva.

Duração: 46.56- 48.42

Enredo: O ator entrando na casa. Há um crucifixo na parede. Close no perfil da mulher idosa, que diz: *foi Deus que mandou o senhor aqui, seu padre...a minha irmão está morrendo...eu queria que o senhor desse extrema-unção pra ela.* Ele: *extrema-unção?* Corte. A mulher caminha na frente e o ator a acompanha atrás. Um gemido feminino é escutado. Na parede do quarto, quadros religiosos estão pendurados. Uma idosa está gemendo, deitada na cama. O ator: *extrema-unção, né minha senhora?* Corte. A senhora em pé: *é, extremunção, padre.* Corte. Close no ator, que diz baixinho: *extremunção...* Ele suspira e pergunta: *como é o nome dela?* Corte. Close na mulher: *Diva, seu padre.* Corte. Close no ator: *Diva...oh Diva...oh Diva...ohhhh...* Corte. Plano nos três. Diva geme, o ator diz, colocando a mão esquerda sobre a cabeça dela: *calma Diva, calma....oh....opa....* Ela geme. Corte. Close no ator, que molha o polegar com sua saliva. Corte. Ele faz o sinal da cruz com o polegar na testa de Diva. Ele: *vai Diva.* Corte. Close no ator: *vai sem medo...vai.* Corte. Close na irmã: *ela está indo, seu padre.* Corte. Close em Diva, que geme. Ele: *ohh, vai Diva.* Corte. Plano nos três. A irmã: *vai com*

Deus, minha irmã. Diva geme. O ator, com a mão direita na testa da moribunda: *vai Diva...*Corte. Close na irmã: *ela se foi.* Ele: *Foi?* Corte. Plano nos três. A irmã, ajeitando as mãos de Diva: *tadinha.* Corte. Close no ator, que pergunta: *posso ir embora, dona?* Corte. Close na irmã, chorando: *pode...pode.* Corte. Close nos três. A irmã, olhando para baixo: *muito obrigada...muito obrigada.* Corte. Close no ator se afastando. Ele pega o cajado, faz o sinal da cruz no ar e sai.

Segmento: 25

Espaço: externo-quintal.

Som: ambiente, passos, mastigação, gemidos, latidos de cães, pássaros.

Planos: 20

Personagens: Marisa, o ator.

Duração: 48-43-51.48

Enredo: O ator aparece, ainda vestido com a batina, comendo pipoca entre lençóis e roupas estendidas em varais. Corte. O ator de costas e Marisa de costas estendendo roupas. Ele se aproxima dela e diz: *opa!* Ela responde, mexendo na roupa estendida: *opa...e aí?* Ela olha pra ele: *conheceu a cidade?* Ele: *conheci.* Ela ri: *pequena, né? Duas rua.* Ambos riem. Corte. Close no ator que come a pipoca. Corte. Close em Marisa. Ele: *cê lava roupa todo dia?* Ela balança a cabeça positivamente: *todo dia.* Corte. Close no ator: *não cansa não?* Ela: *cansa não...*Corte. Close em Marisa: *melhor a barriga no tanque que no fogão ali.* Corte. Close no ator, que ri e enfia pipocas na boca. Ele olha Marisa de cima a baixo e pergunta: *cê fica molhada sempre...assim?* Corte. Plano nos dois. Marisa sorri envergonhada e torce a blusa: *toda molhada, né?* Ele: *quer pipoca?* Ela: *pipoca?quero, ué?* Ele ameaça passar o saquinho a ela, mas dá uma pipoca na boca dela. Corte. Close em Marisa recebendo a pipoca da mão do ator. Ela mastiga e acena positivamente: *boa...*Ela lhe dá outra pipoca e diz: *boa?* Ela acena que sim e come a pipoca, demorando a boca nos dedos do ator. Ela o olha fixamente. Ele derruba uma pipoca entre os seios de Marisa. Corte. Close no ator sorrindo maliciosamente. Marisa também ri. Corte. Ele derruba outras pipocas entre os seios de Marisa. Ela pega uma delas, olha pra ele e pergunta: *quer pipoca?* Ele: *quero.* Corte. Close no ator recebendo demoradamente a pipoca da mão de Marisa. Eles sorriem simultaneamente. Corte. Ele joga várias pipocas no colo de Marisa, que ri. Corte. Plano nos dois de lado. Ele come a pipoca entre os seios de Marisa, que o abraça e geme. Corte. Plano no perfil dos dois que se abraçam. O ator: *vira...vira...vira...*Corte. Marisa rindo de costas para o ator. Ambos gemem, ele começa o vai em vem da penetração sexual...Ela: *ai jesuis, ai jesuis....* Corte. Ela: *ai jesuis...*Ele grita. Ela: *ai jesuis...*Eles gemem,

ele termina e cheira os cabelos dela. Ela se vira de frente. Corte. Ela beija a mão do ator e diz: *a bença, seu padre*. Eles riem. Corte. Close no ator rindo. Corte. Marisa ri entre os lençóis e some entre eles.

Segmento: 26

Espaço: interno-casa da igreja.

Som: ambiente, vozes, gaita, passos, gemidos, gritos.

Planos: 3

Personagens: o ator, o sacristão Antônio.

Duração: 51.49-55.19

Enredo: (plano sequência) O ator entra na cozinha. Antônio desce as escadas tocando uma gaita, senta-se na cadeira, olha para o ator e diz: *ainda num me perguntou como é que eu vim parar aqui, em Viçoso*. O ator, fazendo sinal negativo com a cabeça: *eu não pergunto nada não seu Antônio...só ouço*. Antônio toca a gaita, olha para o ator e pergunta: *conhece Naia?* O ator: *Naia? Não*. Antônio, sorrindo: *uma ilha...lá no pacífico*. O ator: *deve ser longe*. Antônio, segurando a gaita: *longe, longe...foi lá que aprendi a soprar esse bicho aqui*. Antônio volta a tocar. De repente começa a se contorcer. O ator, preocupado: *seu Antônio...seu Antônio...seu Antônio...O sacristão cai no chão*. O ator coloca as mãos no homem: *seu Antônio...seu Antônio...seu Antônio*. O sacristão se estrebucha no chão...O ator sai e chama: *Marisa!* Ela chega: *já vai, seu Antônio*. O ator se agacha ao lado do corpo, que ainda treme. Marisa, segurando uma toalha, abaixa-se e diz: *não mexa nele, não mexa nele...calma Antônio, calma Antônio...eita, calma home*. A boca de Antônio começa a espumar. Marisa diz, abrindo a camisa do sacristão e dirigindo-se para o ator: *pega lá...pegue uma rolha...do lado da muringa d'água*. O ator: *cadê a muringa?* Marisa: *a muringa de beber água homem*. Foco nos utensílios de cozinha. O ator pega o objeto e leva até o chão. Marisa: *segura o tronco dele...ajuda aqui...para Antônio*. Ela enfia a rolha na boca espumada do sacristão, o ator segura o corpo. Os olhos de Antônio estão esbugalhados. Marisa massageia o corpo de Antônio, que agora respira mais tranquilamente e segura no braço de Marisa. O ator: *levanta ele?* Marisa: *Não, deixa ele, deixa que ele sossega*. Marisa, massageando o peito do sacristão: *ai Antônio*. Ela tira a rolha da boca dele e a coloca entre os seios. Pega a toalha e limpa o rosto do sacristão. Corte. Close no ator que se levanta do chão, senta no banco e põe as mãos em frente ao rosto. Corte. Marisa se levantando: *só deixa...não mexa nele...ele prefere levantar sozinho...deixa ele em paz*. Ela sai...close em Antônio do chão, que geme e começa a se levantar. Ele enrola um terço nas mãos e olha para a frente, ignorando a presença do ator.

Segmento: 27

Espaço: Externo- em frente à casa da igreja.

Som: ambiente, passos.

Planos: 1

Personagens: o ator, Marisa.

Duração: 55.20-55.36

Enredo: O ator, sentado sobre a soleira da porta, come uma fruta. Marisa, carregando as roupas dele, aproxima-se, e faz um sinal apontando para cima, dando a impressão de que vai levar as roupas do ator para o quarto.

Segmento: 28

Espaço: Interno- na cozinha da casa da igreja.

Som: ambiente, passos, pássaros.

Planos: 2

Personagens: Antônio, o ator.

Duração: 55.37-56.29

Enredo: O sacristão está sentado à mesa com olhar fixo para frente. O ator desce as escadas, já vestido com suas roupas e senta-se próximo a Antônio, que continua imóvel. O ator toca o ombro do sacristão e levanta-se. Corte. O ator se dirige à Marisa, que está estendendo as roupas no quintal.

Segmento: 29

Espaço: externo- rua do vilarejo / interno- celeiro.

Som: ambiente, passos, pássaros, latidos de cães, trovão, chuva.

Planos: 15

Personagens: o ator, um menino vestido de príncipe, uma garota.

Duração: 56.30-59.48

Enredo: O ator abre a portinhola e sai. Marisa diz: *seu moço*. Corte. Close em Marisa: *a bença seu padre*. Corte. Close no ator, que ri. Corte. Um menino vestido de príncipe aparece montado em um cavalo. Ele sorri em direção ao ator. Corte. Close no ator que sorri de volta. Corte. O cavalo e o menino descem a ladeira. Uma garota pula corda. O ator segue o cavalo. Corte. Close no rosto do ator. Corte. O menino entra em uma casa seguido da garota com a corda. Corte. O

ator caminhando de costas. Corte. Barulho de trovão. Close no ator que se esconde da chuva embaixo de uma árvore. Ele corre. Corte. O ator correndo de frente cai de cara na lama e se abriga em um celeiro. Ele senta-se em um monte de palha, olha para a camisa suja de lama e suspira. Corte. Close em um inseto que anda pela terra. Corte. Close (câmera de baixo para cima) no rosto do ator que acompanha o chão com o olhar. Corte. Aproximação ainda maior no rosto sujo do ator, que suspira. Corte. O ator se levanta e espia o exterior do celeiro. Ele sai. Uma cabeça de boi morto está pendurada. Está escurecendo, o ator caminha, filmado de costas, pela estrada.

Segmento: 30

Espaço: externo- rua de paralelepípedos.

Som: ambiente, grilos, passos, sino tocando, abertura e fechamento de porta, respiração. ofegante, sirene de ambulância, música.

Planos: 27

Personagens: o ator, uma mulher, um homem armado.

Duração: 59.49-1:02.27

Enredo: É noite e o ator caminha por uma rua de paralelepípedos. Ele está ofegante. Ele ainda caminha, agora cambaleante- câmera o filma de costas. Um sino toca. Há uma igreja ao fundo. Corte. O ator caminha em frente a uma casa. A música está tocando. Ele para, toca a campainha, espera, abre o portão. Corte. Ele de frente, escuta uma mulher que pergunta (em off) : *pois não?* Ele: *oi dona, tô precisando tomar um banho.* Ela: *Sequestrador! ... sai daqui sequestrador...socorro.* O ator vai se afastando, assustado. Corte. A mulher bate a porta e grita: *socorro...polícia.* Corte. O ator fecha o portão e abre o portão do lado. A música se intensifica. Ele bate em uma das portas. Espia as janelas. Corte. Plano em duas janelas. Corte. Close no rosto do ator. A música fica mais alta. Corte. Um homem sai de uma das portas com um revólver nas mãos. Corte. Close no rosto nervoso do ator, que se afasta. Corte. Close no homem, que engatilha o revólver. Corte. Close no rosto do ator que se afasta. A música domina todo o som da cena. Corte. O homem com o revólver se aproxima. Corte. Plano nos dois: o ator de costas, já do lado de fora do portão e o homem com o revólver de frente. Corte. Close no tronco/rosto do ator. Corte. Close nas pernas do ator, que perdem o equilíbrio no meio fio. Corte. O ator cai da rua. Corte. Um som de sirene. Close no rosto do ator que está caído na rua. Corte. Uma ambulância vem, torta, em direção ao ator (a câmera faz papel do olhar do ator). Corte. O rosto do ator. Corte. A ambulância. Corte. O ator fechando os olhos, parece incomodado com as luzes. Corte. As luzes da ambulância se aproximam. Corte. O rosto do ator, que se move

impacientemente. Corte. A ambulância se aproxima. Corte. O rosto do ator, que parece sucumbir. Corte. As luzes da ambulância. Corte. O rosto do ator com os olhos bem abertos que vão se fechando. A tela é invadida, gradativamente, pela cor branca. A música para de tocar.

Segmento: 31

Espaço: interno- quarto de hospital

Som: ambiente, vozes, passos, respiração ofegante,

Planos: 14

Personagens: um médico, um enfermeiro, o ator.

Duração: 1:02.28-1:04.37

Enredo: Barulho de passos. O rosto de um homem, desfocado pela câmera, aparece. Ele veste um jaleco branco (é o olhar do ator). Um respiração ofegante é ouvida. O rosto de aproxima muito da câmera, vê-se a boca com bigode logo acima, o nariz e parte da bochecha esquerda. O homem diz: *Eu sou médico cirurgião de Arraiol*. Corte. Plano no rosto do ator e do homem que conversa com ele. O ator está deitado. O médico: *tive que operar você...minha filha te reconheceu...fica calmo...vai dar tudo certo*. Corte. A câmera é novamente o olho do ator. O rosto do médico vai se distanciando. Corte. Close no rosto do ator, que parece cansado. Corte. Close no braço esquerdo do ator. Há gaze e uma mangueira. A câmera (olho do ator) percorre sua parte inferior e vai até o braço direito-que também está enfaixado. Corte. Close no rosto do ator, que faz um barulho com a boca e tenta se levantar. Corte. Close- desfocado- no médico, que diz: *calma...fica calmo...fica calmo*. Corte. Close no rosto do ator o médico: *fica calmo...fica calmo...fica calmo...isso...isso...* O ator, que ofegava, diminui a respiração. Corte. Close na parte superior do rosto do médico, que bate levemente no rosto do ator: *isso...isso...isso*. O rosto do médico se afasta. A câmera treme. Corte. Close no ator que força para levantar. Corte. Close na boca do médico: *fica calmo...fica calmo...isso*. O rosto de afasta e o médico diz: *Sebastião, a injeção*. Corte. Close no ator, ao lado dele uma mão. Corte. Close no enfermeiro, que responde: *sim senhor*, manipulando o braço do ator. O médico: *fica calmo...* Corte. Plano no rosto do ator, que se contorce. O enfermeiro aplica uma injeção, dizendo: *calma...calma...calma...* Os olhos do ator vão se fechando. O enfermeiro termina a injeção e coloca um algodão no braço do ator. Tira a bacia que estava ao lado. Ouvem-se passos. A tela escurece.

Segmento: 32

Espaço: interno- quarto de hospital.

Som: porta se abrindo, ambiente, vozes, passos, água sendo derramada, respiração.

Planos: 25

Personagens: o ator, Diana, o enfermeiro.

Duração: 1:04.38-1:06.42

Enredo: Uma porta se abre. Uma moça se aproxima. Corte. Close no ator deitado. Corte. A moça se aproxima, sorri e diz: oi. Corte. Close no ator, que olha para cima. Ela: *eu sou Diana...eu sou filha do médico...* Corte. Close em Diana em pé: *do doutor Carlos*. Corte. Close no ator, que pisca os olhos. Corte. Diana caminhando pelo quarto. Corte. Close no ator. Ela: *a cidade inteira tá torcendo por você*. Corte. Close em Diana: *tá rezando por você*. Corte. Close no ator, que dirige o braço esquerdo para baixo. Corte. Close na perna do ator, que puxou o lençol e deixou a mostra o membro amputado. Corte. Close em Diana, que olha para baixo. Corte. Close no ator chorando: *tiraram minha perna*. Corte. Diana: *você tá vivo*. Corte. O ator: *eu preferia tar morto*. Corte. Close em Diana. Corte. Close no ator: *tô sem um pedaço de mim*. Corte. Close em Diana. Corte. Close no ator: *faz um favor pra mim?* Corte. Close em Diana sorrindo: *claro*. Corte. Close no ator: *vai embora*. Som de água sendo derramada. Corte. Close em Diana que desfez o sorriso. Ele continua: *vai...* Ela olha em direção à porta. Corte. Close no ator, que olha na mesma direção. A porta bate. Corte. Close no enfermeiro que se aproxima e diz: *toma amigo, vai te fazer bem*. Corte. Close no ator que tem um remédio colocado na boca pelas mãos do enfermeiro, que também lhe dá um copo de água: *toma...* O ator bebe e a tela escurece novamente.

Segmento: 33

Espaço: interno- quarto de hospital.

Som: ambiente, vozes, água, passos, gemidos, respiração.

Planos: 20

Personagens: Sebastião, o ator.

Duração: 1:06.43-1:08.57

Enredo: A câmera passa rapidamente por dois documentos nos quais estavam presentes a mesma foto do ator: um RG e um certificado de alistamento militar. Do primeiro pouco se consegue ler. Já do segundo, tem-se os seguintes dados: Carlos Alberto (um pouco apagado), 2003, Santa Maria do (um carimbo com a bandeira do Brasil), estudante, alguns números dispersos, o nome Pedro Augusto (o restante desfocado). A câmera migra até o rosto do ator que está deitado. Sebastião: *o senhor não se preocupe não que em um ou dois dias os documentos já vão estar secos já*. O ator olha para o lado. Corte. Close em Sebastião em pé

manipulando uma pequena toalha branca: *o doutor Carlos saiu faz pouco...mandou dizer que sua operação foi um sucesso e que a via cirúrgica foi a única saída.* Corte. Close no rosto do ator, sendo limpo pela toalha. Sebastião: *já deu entrevista aqui nos jornais e tudo...falando do sucesso de sua operação...disse que a decisão.* Corte. Plano nos dois. Sebastião limpa o corpo do ator. Sebastião: *foi muito acertada...logo logo o senhor vai poder voltar...a.* Corte. Close no rosto do ator, que tem os olhos cheios de lágrima. Sebastião: *fama, né?* O ator respira fundo: *só se for como saci.* Sebastião ri. Corte. Plano nos dois. O ator completamente deitado na maca, sua perna amputada à mostra, sangue na gaze que protege o membro. Sebastião em pé limpando o corpo do ator: *eu vou confessar uma coisa pro senhor...eu num conhecia o senhor antes não...nunca vi o senhor na tevê não.* Corte. Close em Sebastião: *mas uma coisa eu garanto pro senhor...o senhor tá fazendo um sucesso danado aqui.* Corte. Close no ator. Sebastião: *no hospital e na cidade toda.* Corte. Sebastião vai para o outro lado da cama. Corte. Close na perna amputada. Sebastião, ajudando o ator a se virar na cama: *coloca o braço aqui...por favor venha cá...aqui.* Corte. Close no ator virando o corpo, a expressão é de dor, ele geme. Sebastião: *vai doer um pouquinho...é normal...isso.* Corte. Close nas pernas do ator: a perna esquerda (amputada) agora está embaixo da direita. Corte. Barulho de água. Close no rosto do ator, que tem uma toalha sendo passada por seu corpo. Ator: *ouvi a moça te chamar de Sebastião,* que responde: *é, eu sou.* Corte. Sebastião limpa as costas do ator. Sebastião: *Sebastião mesmo...e o nome da moça é Diana...cuidado com ela e com o pai dela, também, viu?* Corte. Close no rosto do ator, que se vira para Sebastião: *que que cê falou?* Corte. Sebastião, molhando a toalha, rindo: *eu num falei nada...falei que eu sou Sebastião.* Corte. Close no rosto do ator. Sebastião: *e hoje tem um jogador aí...Brasil e Argentina...ta tevê, vamo vê?* O ator: *não gosto de futebol.* Corte. Close em Sebastião, que vira o corpo do ator: *agora vamo coloca a mão aqui, assim.* Corte. Close nas pernas do ator que vão sendo descruzadas pelo enfermeiro. Sebastião: *isso.* Corte. Close no rosto do ator, que expressa dor gemendo. A tela escurece.

Segmento: 34

Espaço: Interno- quarto de hospital.

Som: ambiente, vozes, passos.

Planos: 9

Personagens: o ator, Sebastião, Diana.

Duração: 1:08.59-1:09.51

Enredo: O ator está sentado e Sebastião o ajuda a colocar uma bata cinza hospitalar. Corte. A porta se abre, entra Diana sorrindo. Corte. Sebastião e o ator olham para ela. Corte. Close na

cadeira de rodas segurada por Diana. A câmera sobe até o rosto de Diana. Corte. Sebastião ajuda o ator a se sentar na cadeira de rodas. Corte. Plano nos três. O ator no meio, Diana do lado direito da tela e Sebastião do lado esquerdo, manipulando a cadeira. Diana: *desculpa...você tá bonito*. Corte. Close no rosto do ator, que olha para ela segurando uma manta xadrez. Diana: *tá lindo*. Corte. Close no rosto de Sebastião. Corte. Plano no ator e em Diana, que se agacha e coloca a manta sobre as pernas do ator. Ela beija a boca do ator, que olha fixamente para ela. Ela se levanta, ele a acompanha com o olhar. Corte. Sebastião e Diana, que toma o lugar de Sebastião no manejo da cadeira de rodas. Sebastião: *vamo?* A câmera acompanha Diana levando o ator para fora do quarto.

Segmento: 35

Espaço: Interno- corredor do hospital.

Som: ambiente, vozes, passos, música, rojões, cadeira de rodas em movimento.

Planos: 2

Personagens: o ator, Sebastião, Diana.

Duração: 1:09.52-1:10.39

Enredo: Sebastião, Diana e o ator no corredor do hospital. Diana: *hoje é um dia muito especial pra candidatura do meu pai pra prefeito...é a primeira eleição desde que a cidade virou município...*(ela olha para Sebastião) *meu pai lutou muito por isso* (pausa na fala, eles continuam caminhando) *agora vamos ver a caravana do doutor Carlos...o povo todo vai ver o artista que ele salvou...*O ator olha para Sebastião. Corte. Plano nos três um pouco distantes que caminham em direção à câmera. Escutam-se música e rojões. Sebastião diz: *deixe*, tomando o lugar de Diana na direção da cadeira de rodas.

Segmento: 36

Espaço: Externo-sacada do hospital/rua.

Som: música, rojões, buzinas, aplausos, gritos.

Planos: 15

Personagens: integrantes da banda, pessoas assistindo à passeata, o ator, Diana, Sebastião.

Duração: 1:10.40-1:11.38

Enredo: Uma banda passa tocando a música “La donna è mobile”. A câmera está posicionada na sacada do hospital, então a banda está passando embaixo. Pessoas aplaudem os músicos passando. Corte. Diana, o ator e Sebastião estão na sacada. Corte. Na carroceria de uma

caminhonete vem doutor Carlos acenando, junto a ele mais duas mulheres e um rapaz. Há uma faixa em frente ao automóvel: VOTE DR CARLOS. Corte. Pessoas na calçada acenam e vibram com a passagem do carro. Corte. Plano em Diana, o ator e Sebastião na sacada. Diana sorri e, batendo palmas, olha para Sebastião, que sorri e aplaude também. Corte. Diana, o ator e Sebastião de costas, a passeata passando embaixo. Corte. Close em Dr Carlos, sorridente, que joga beijos. Corte. Diana sorri e aplaude ao lado do ator e de Sebastião. Um fotógrafo se aproxima da moça que se arruma e vai para o lado do ator. Corte. Eles de costas e o fotógrafo batendo a foto de frente. Diana olha para baixo e aplaude efusivamente. Corte. Close em Dr. Carlos que joga beijos para cima. Corte. Diana, o ator e Sebastião na sacada. Ela põe as mãos na boca e joga um beijo. Corte. A câmera de baixo para cima filma Dr Carlos de costas, Diana o ator e Sebastião de frente. Pai e filha acenam um para o outro. Embaixo da sacada: SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS. Corte. Pessoas aplaudindo, vestidas com a camiseta com os dizeres: o salvador do município 155 Dr Carlos. Os três na sacada. Diana: *é a música preferida do meu pai*. Corte. Pessoas aplaudindo. Corte. Dr. Carlos acena para o público. Corte. Pessoas cantando: já ganhou, já ganhou, já ganhou.

Segmento: 37

Espaço: Interno- corredor do hospital

Som: ambiente, vozes, música, palmas, passos, porta fechando.

Planos: 2

Personagens: Sebastião, Diana, o ator

Duração: 1:11.39-1:12.07

Enredo: Sebastião empurra a cadeira de rodas na qual está o ator para dentro do hospital. Diana está ao lado. Corte. Sebastião abre uma porta, entra e acena. Diana empurra a cadeira de rodas. Diana: *cê qué conhece a capela do hospital? ...eu tenho a chave*. O ator: *cê não vai me levar pro quarto?* Diana: *depois eu levo* (pausa) *depois*.

Segmento: 38

Espaço: Interno-capela.

Som: ambiente, respiração, passos, porta fechando, pássaros, respiração, gemidos.

Planos: 6

Personagens: Diana, o ator.

Duração: 1:12.08-1:16.10

Enredo: Diana e o ator na capela. Diana fecha a porta, o ator move as rodas da cadeira com as mãos e avança. Diana o alcança e agarra no pegador traseiro na cadeira. Ela a empurra, respira fundo e olha em direção ao altar. O ator olha para altar. Corte. Plano nos dois de costas e o altar de frente com a imagem de alguns santos. Diana vai até o altar e move uma santa. Ela se aproxima do ator, que estica o braço direito para ela, que também estica a mão direita. Diana se aproxima do ator. Corte. Close no rosto de Diana. A câmera se abaixa e chega aos seios de Diana que se aproximam da boca do ator, que olha para cima. Diana se abaixa e beija a boca do ator, que corresponde ao beijo. O ator coloca a mão direita no seio esquerdo de Diana. Ele chupa os seios da moça. Ela geme e joga a cabeça para trás. Corte. Os dois de lado, ela no colo dele. O ator chupa o outro seio de Diana. Corte. Diana de costas. A câmera se move e mostra os dois de lado. Diana geme. O ator faz uma expressão de desapontamento. Diana se abaixa e morde os lábios do ator. Diana se abaixa em frente ao ator (a câmera segue o movimento dela) Diana desamarra a calça do hospital que o ator usa. Ela está ofegante, ele observa. A câmera sobe para no rosto do ator, que diz: desculpa. Corte. Close no rosto de Diana, que tem os olhos cheios de lágrimas. O ator, amarrando o cordão da calça: *desculpa*. A tela escurece.

Segmento: 39

Espaço: Interno- quarto de hospital.

Som: ambiente, passos, respiração, grade sendo desprendida, corpo e muletas caindo ao chão.

Planos: 6

Personagens: o ator, Sebastião.

Duração: 1:16.11-1:19.09

Enredo: Close no rosto do ator, que está deitado. Corte. O ator deitado na cama e uma muleta encostada na parede. O ator olha para a muleta, senta-se na cama, move-se até a beirada da cama e desprende a grade que protege a parte lateral. Ele se senta com as pernas para fora da cama e alcança as muletas. Ele tenta se equilibrar com as muletas e cai no chão com expressão de dor. Corte. Sebastião entra no quarto e diz: *opa...onde que tu pensa que vai?* Corte. O ator no chão é puxado pelos braços de Sebastião: *opa, machucou?* O ator: *um pouco*. Sebastião carrega o ator no colo e o coloca na cama. Sebastião, olhando para o ator com censura: *olha só...se quiser sair pra passear, me chama...agora cair desse jeito igual uma laranja podre artista, não é bom pra você não*. Sebastião pega as muletas do chão. Corte. Plano nos dois. O ator, ofegante, diz: *dá as muleta aí, vai*. Sebastião: *pra que?* O ator: *quero ir lá fora*. Sebastião: *ahhhh, então tá...apoia aqui*. O ator se apoia no ombro de Sebastião. Corte. Os dois de frente.

Sebastião passa uma muleta para o ator e diz: *coloca direito aí*. O ator coloca uma das muletas embaixo do sovaco direito. Sebastião: *isso...e aqui*. Ele passa a outra muleta para o ator, que coloca sob o braço esquerdo. O ator respira fundo e olha para o enfermeiro. Sebastião, apontando em direção à porta: *vai...desgrenha o cabelo todo*. Passa a mão na cabeça do ator, que caminha com as muletas em direção à porta. Sebastião: *vamo...tá mole...* Sebastião abre a porta. O ator: *me leva lá pra fora*. Sebastião, com as mãos na cintura: *levo...vai*.

Segmento: 40

Espaço: externo-pátio do hospital.

Som: ambiente, passos, pássaros, vozes.

Planos: 1

Personagens: Sebastião, o ator.

Duração: 1:19.10-1:20.28

Enredo: (plano sequência) O ator caminha, utilizando as muletas, com dificuldade. Sebastião ao lado o monitora. A câmera os acompanha, eles estão de frente. Sebastião: *num aguento mais esse hospital...nem essa cidade* (pausa) *qualquer dia desse eu sumo daqui pra bem longe, sabia? Tão longe que eu nunca mais vou querer saber de ninguém*. O ator, olhando para Sebastião: *Sebastião, me leva junto*. Sebastião: *vendo esse médico* (ele sorri) *...e tu...tu vai acabar casando com a filha do doutor, viu*. O ator: *quando tu for, me leva junto contigo?* Sebastião para, olha para o ator e diz: *que que cê falou?* O ator, voltando a caminhar: *falei que tudo é uma merda!* Sebastião o alcança, mexe no ombro do ator e diz: *tá certo...vamo combina...mas antes aprende a andar direito aí*. Os dois riem. A tela escurece.

Segmento: 41

Espaço: externo –rua.

Som: ambiente, passos, respiração, vozes, porta batendo, carro acelerando.

Planos: 1

Personagens: o ator, Sebastião.

Duração: 1:20.31-1:21.34

Enredo: (plano sequência) o ator desce uma escada com dificuldade. Ele caminha com as muletas. Agora veste sua calça jeans, sua camiseta e carrega sua camisa. A câmera o acompanha. O ator, sorrindo: *Sebastião!!* Sebastião: *bora artista...acelera aí*. Sebastião, abrindo a porta do carro: *preparado?* O ator, sorrindo: *preparado*. Sebastião, sorrindo: *direto*

pro mar? O ator: *direto pro mar.* Sebastião: *é isso...é agora...vai.* O ator dá as muletas a Sebastião, que o coloca no carro. O ator, entrando no carro: *carrão heim?* Sebastião: *esse aqui é meu azulzinho, rapaz.* Os dois fecham as portas, o carro parte.

Segmento: 42

Espaço: Interno/externo – carro/ rodovia.

Som: ambiente, carro em movimento, pássaros, vozes, grilos.

Planos: 8

Personagens: o ator, Sebastião.

Duração: 1:21.35- 1:25.22

Enredo: O carro em movimento vindo de frente para a câmera. Corte. O ator e Sebastião dentro do carro. O ator: *minha avó sempre dizia...onde tem uma vontade, tem um caminho.* Sebastião: *é isso mermo...o certo é o que é...e pronto...* Corte. A câmera filma o carro fazendo uma curva. Corte. Plano nos dois dentro do carro. O ator está de olhos fechados. Sebastião o observa. Sebastião para o carro e desce. O ator acorda. Corte. O ator deitado no banco de trás e Sebastião o ajudando a se ajeitar. O ator suspira. Sebastião senta-se no apoio do banco da frente, observa o ator e diz: *Oh, artista.* O ator, olhando para Sebastião: *han?* Sebastião, olhando para o ator: *eu nunca vi o mar.* O ator, rindo: *cê tá brincando...cê tá brincando Sebastião.* Sebastião: *sério.* O ator: *cê nunca viu o mar?* Sebastião: *é, só na teve né.* O ator ri. Sebastião: *diz que cada dia é de um jeito, né?* O ator, fechando os olhos: *é...cada dia de um jeito...nunca é igual.* Sebastião: *nunca é igual.* (pausa) *e num tem fim também né?* O ator olha para Sebastião: *não tem fim...quer dizer, cê até vê o fim, mas num é o fim...ele continua...num acaba nunca.* Sebastião: *num acaba nunca?* O ator: *não, num acaba nunca.* Sebastião: *num acaba nunca.* O ator, batendo na perna de Sebastião: *bora pro mar, Sebastião...tô com sono.* Sebastião sai do carro e coloca as muletas no chão de trás e diz: *não acaba nunca.* Corte. Plano no carro. Sebastião ajusta o banco, fecha a porta e diz: *como que pode? Num acaba nunca.* Sebastião dá a volta, entra no carro e dá a partida. Corte. Close no ator, que dorme. Corte. A câmera filma o carro de frente, chegando a uma cidade. Está anoitecendo. O ator está sentado no banco do passageiro na frente. O carro entra por um portão.

Segmento: 43

Espaço: Externo/interno-pousada.

Som: ambiente, grilos, carro.

Planos: 16

Personagens: uma mulher, o ator, Sebastião.

Duração: 1:25.23-1:29.27

Enredo: Uma mulher em uma varanda entra em uma casa. Corte. O carro estaciona. Sebastião desce e leva as muletas até o ator, que também já desce do carro. Corte. Os dois se aproximam da casa na qual a mulher havia entrado. Corte. A câmera, dentro do imóvel, filma Sebastião batendo no vidro da porta. A porta estava aberta, os dois entram. A câmera está posicionada atrás das ferragens de aparelhos de ginástica. Uma mulher aparece. Sebastião: *oba, boa noite*. A mulher: *boa noite*. Sebastião, sussurrando para o ator: *não é aqui, acho que...* O ator: *desculpa, a gente achou que aqui fosse* (os dois falam juntos) Sebastião: *que aqui era um...* O ator: *uma pousada*. Sebastião: *é*. A mulher: *é uma pousada*, Sebastião: *viu*. O ator: *então*. A mulher: *é que foi uma academia de ginástica...a gente arrendou há pouco pra fazer uma pousada*. Entra. A câmera os acompanha. Sebastião: *licença*. Corte. Plano nos três. A mulher: *aqui tá mais organizado*. Corte. Plano no ator e em Sebastião, que olham em volta. A mulher: *quanto tempo cês vão ficar aqui?* Corte. Plano nos três. O ator e Sebastião se olham e o ator responde: *acho que uma noite*. Sebastião sussurra no ouvido do ator: *não, dois dias*. O ator: *dois dias*. Corte. Close no rosto da mulher, que acena positivamente: *tá bem*. Corte. Plano nos dois. A mulher: *vocês são os primeiros hóspedes...o quarto ficou pronto na semana passada*. O ator e Sebastião se entreolham, o ator sussurra algo. Sebastião: *e quanto é, senhora?* Corte. Plano nos três. A mulher: *quanto vocês podem pagar?* Corte. Plano no ator e em Sebastião, que diz: *trinta tá bom?* Corte. Close no rosto da mulher, que mexe a cabeça e diz: *marido...marido temos hóspedes*. Um homem aparece entre uma abertura na parede, dá a volta e vai para a sala onde eles estão. Ele, sorrindo, estende a mão: *olá*. Corte. Plano no ator e em Sebastião. O ator: *boa noite*. Corte. Plano no homem e na mulher, que pergunta para ele: *trinta tá bom?* O homem responde positivamente com a cabeça. Sebastião: *com café da manhã, né senhora?* A mulher: *com café da manhã*. O homem pega a chave que estava pendurada no porta-chaves. Ele sorri, entregando as chaves para a mulher: *mostra pra eles*. Corte. A mulher caminha, Sebastião e o ator a seguem e pergunta: *senhora, o mar é aqui perto né?* Ela: *muito pertinho daqui...já estamos na areia*. O ator bate no peito de Sebastião, que sorri. Eles passam por uma sala. Corte. Eles caminham até a porta. A mulher aponta para fora e diz: *o chalé de vocês é aquele ali...sua chave* (entregando para Sebastião). Sebastião: *obrigado*. A mulher: *se precisar de alguma coisa é só assoviar...a gente não tem campainha...ainda*. O marido chega e diz: *se vocês quiserem tomar uma sopa de legumes quentinha, venham um pouco mais tarde...tá quase pronta*. O ator: *tá bom*. A mulher: *boa noite*. Sebastião e o ator: *boa noite*. Eles saem pela porta. Corte. Os dois a câmera os filma de costas — caminhando em direção ao chalé. Sebastião: *o artista? Cê sabe*

assoviar? O ator: *eu sei*. E assovia. Sebastião ri e aponta para a areia em volta: *essa aqui já é a areia da praia né?* Os dois sussurram. Sebastião abre a porta do chalé e o ator entra. Ele entra em seguida.

Segmento:44

Espaço: interno- chalé.

Som: ambiente, vozes, passos, grilos, ranger da janela, mar.

Planos: 2

Personagens: Sebastião, o ator.

Duração: 1:29.28-1:30.39

Enredo: Sebastião e o ator no quarto. Eles se sentam cada um em uma cama de solteiro. Corte. A câmera fora da janela do quarto filma Sebastião se jogando de pernas para o alto na cama. Sebastião se levanta e diz: *éee*. Sebastião abre a janela. O ator, na cama, tira o sapato. Sebastião olha para fora e em seguida para o ator: *óh...(pausa) oh, é forte o barulho, artista*. O ator, deitando-se na cama: *é...de noite é forte*. Sebastião: *como?* O ator, deita-se de lado e fecha os olhos, e diz: *de dia é mais calminho*. Sebastião, que olha com surpresa para fora: *tem um cheiro também, né?* O barulho do mar encerra a cena. Escurece a tela.

Segmento:45

Espaço: Interno-quarto.

Som: ambiente, vozes, passos, água da torneira, pássaros, queda, mar.

Planos: 12

Personagens: Sebastião, o ator.

Duração: 1:30.40- 1:32.13

Enredo: Sebastião cantarola uma música enquanto se barbeia. Barulho de água escorrendo na torneira. Corte. O ator sentado na beira da cama. Corte. O ator se aproxima. Sebastião diz: *e aí companheiro?* O ator olha para baixo e em seguida olha para Sebastião, que pergunta: *que foi?* O ator, com um olhar triste: *primeiro dia do mundo*. Sebastião se enxuga com uma toalha. O ator escorrega pelo batente da porta e cai. Corte. O ator caído no chão. Corte. Close de baixo para cima no rosto de Sebastião (olhar do ator). Corte. O braço de Sebastião segura a cabeça do ator. Sebastião: *artista? artista?* Corte. O rosto de Sebastião (olhar do ator). Sebastião: *artista?* Corte. O ator. Sebastião: *artista...vem! Artista? Vamo ver o*. Corte. Close em Sebastião: *o mar...o mar*. Corte. Close no ator. Corte. Plano nos dois. Sebastião carrega o ator. Corte. A porta do chalé se abre e Sebastião sai com o ator no colo.

Segmento: 45

Espaço: Externo-praia.

Som: ambiente, vozes, pássaros, mar, respiração, passos, ondas batendo nas pedras, apito.

Planos: 21

Personagens: Sebastião, o ator.

Duração: 1:32.14

Enredo: Sebastião, com o ator no colo: *vamos ver o mar...vamos ver o mar...vamo ver o mar*. Sebastião caminha. A cabeça do ator pende para o lado. Corte. Close na cabeça pendida do ator. Corte. A câmera simula o olhar do ator. O chalé está de ponta cabeça. Sebastião respira ofegante. Corte. Sebastião com a ator no colo. Corte. O céu entre copas de árvores. Corte. Sebastião carregando o ator. Corte. Uma trilha. Corte. Sebastião com a ator no colo. Corte. A câmera se aproxima do mar. Corte. Sebastião com o ator no colo. Sebastião para e sorri. Corte. O mar. Corte. Sebastião com o ator no colo. Sebastião olha para o ator e sorri. Ele continua caminhando. Corte. O mar. Corte. Sebastião com a ator no colo, caminhando. Corte. O mar. Corte. Sebastião com o ator no colo, caminhando. Corte. O mar e os dois se aproximando da areia. Sebastião senta o ator no chão. Os dois estão com os braços entrelaçados. Corte. Close no rosto dos dois. Sebastião ofegante, olha para o ator e diz: *num acaba nunca*. Corte. O mar. Corte. Plano nos dois. O ator respira com dificuldade e olha para Sebastião. Corte. As ondas batem nas pedras. Um apito de navio soa.

Segmento:46

Espaço: externo-calçadão.

Som: apito, ambiente, vozes, mar, trânsito, água, porta batendo.

Personagens: o ator, passantes na rua.

Duração: 1:34.36-1:37.24

Enredo: O apito continua. Close no rosto do ator. Corte. O ator caminha por um calçadão. Um navio cargueiro passa. Ele para e observa o mar. (é a mesma sequência do segmento 6) Corte. A câmera posicionada atrás de um árvore. O rosto do ator aparece. Ele levanta o braço direito e faz um sinal. Corte. Um taxi para, o ator entra. A câmera acompanha o taxi e sobe. Uma música instrumental começa a tocar. A imagem embaça e congela. Os créditos começam a aparecer, entre eles: produção-Ari Pini. Roteiro e direção- Suzana Amaral. Baseado no livro de João Gilberto Noll. Fotografia: José Roberto Eliezer, ABC.

Anexo- Letra da música “La donna è mobile”, de Giuseppe Verdi**La Donna è Mobile**

La donna è mobile.
Qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensiero.
Sempre un amabile,
leggiadro viso,
in pianto o in riso, è menzognero.

La donna è mobil'.
Qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensier!
e di pensier'!
e di pensier'!
È sempre misero
chi a lei s'affida,
chi le confida mal cauto il cuore!
Pur mai non sentesi
felice appieno
chi su quel seno non liba amore!

La donna è mobil'
Qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensier!
e di pensier'!
e di pensier'!

(Disponível em: <https://www.letras.mus.br/verdi/41733/>)